BIBLIOTECA UNIVERSALE

N. 350

CASA EDITRICE SONZOGNO - MILANO

Lire UNA

ICCARDO WAGNER

RICORDI

CASA EDITRICE SONZOGNO-MILANO

BIBLIOTECA UNIVERSALE

RICCARDO WAGNER

RICORDI

MILANO
CASA EDITRICE SONZOGNO
Via Pasquirolo, 14

RICCARDO WAGNER

L'opera di Riccardo Wagner non interessa soltanto la storia della musica, ma anche, in maniera universale, tutta la storia dell'arte e della civiltà tedesca. E poichè la vera e grande arte non può restringersi ne' confini di una nazione, l'opera di Wagner interessa la storia dell'arte di tutto il mondo.

Egli, infatti, ha creato una forma nuova: il dramma musicale, e nelle sue opere di critica, che costituiscono un documento infinitamente prezioso per l'estetica della musica, ha formulato, in teorie astratte, le leggi del suo dramma in particolare e di tutta l'arte in generale. Egli ha infine, come tutti i grandi artisti, meditato sull'eterno problema della vita, e ci ha comunicato le proprie idee sul destino degli uomini, sia sotto forma simbolica nei suoi drammi, sia anche sotto forma astratta nei suoi scritti teorici. Egli è, in una parola, non soltanto un musicista la cui genialità non è ormai più contestata, ma anche un drammaturgo, un esteta, un pensatore.

È perciò che abbiamo voluto pubblicare le sue *Memorie* in questa nostra biblioteca.

∴

Lo studio del dramma wagneriano ci conduce direttamente allo studio della filosofia e dell'estetica del grande musicista.

Anzitutto, bisogna convenire che il dramma di Wagner è, al più alto grado, filosofico o — per meglio dire — simbolico. E non si tratta qui di una legge arbitraria, derivata dal capriccio soggettivo dell'autore: si tratta invece di una conseguenza logica della natura stessa del

dramma musicale alla cui formola definitiva Riccardo Wagner è arrivato dopo una serie di prove e di esperimenti, raccogliendo a poco a poco l'enorme materiale che è stato necessario alla sua costruzione ciclopica. La sua duplice natura di musico e di poeta lo ha portato naturalmente a mettere in iscena piuttosto l'uomo che l'individuo, piuttosto il caso tipico che il fenomeno particolare, toccando i gravi problemi che hanno in tutti i tempi agitato l'anima umana, come il problema della morte, il problema dell'amore, il fine della vita, e risolvendoli a seconda delle proprie convinzioni.

Queste tendenze simboliche e filosofiche sono state aspramente rimproverate a Riccardo Wagner; gli si è anche rimproverato di aver voluto congiungere la speculazione filosofica alla poesia e di aver spesso interrotto un'azione patetica con delle fredde divagazioni astratte, improntate alle teorie di Feuerbach e di Schopenhauer, dilungandosi nelle discussioni metafisiche che affaticano e annoiano lo spettatore, distogliendone l' attenzione dal soggetto del dramma.

Ma quelli che ragionano così non solo disconoscono il valore reale dell'opera di Wagner, ma mostrano anche di non gustare la poesia tedesca in ciò che v'ha di più originale, nella fusione cioè dell'imagine vivente con l'idea, della realtà visibile e tangibile con la legge ideale che esplica il caso particolare: fusione che si riscontra spesso nella poesia di Gœthe e anche — in modo diverso ma in grado eminente — nei drammi di Ibsen.

Wagner è un genio spontaneo e instintivo, sebbene perfettamente cosciente, e un artista ispirato, per quanto dotato d'uno spirito altamente generalizzatore. Per questa ragione sarebbe inutile cercare in lui un sistema filosofico propriamente detto. Nelle stesse opere in prosa — in cui parla un linguaggio più che mai astratto — egli rimane anzitutto artista, e procede per intuito, piuttosto che per ragionamenti. Egli vede profondamente in tutti i grandi problemi dell'esistenza, ma si preoccupa poco di coordinare le proprie impressioni e di presentare sotto forma organica le sue dottrine. Egli non è un filosofo che sviluppa pazientemente un sistema sapientemente architettato, ma è piuttosto un pensatore inspirato, e, in certa guisa, un apostolo E se il suo pensiero ha esercitato un'azione

profonda sui suoi contemporanei, non è già perchè ha illuminato delle verità nuove o preannunziato delle verità future, ma sopratutto perchè ha saputo concretare e umanizzare le idee astratte dei filosofi che l'avevano preceduto.

∴

Pochi artisti hanno, come lui, meditato sulle leggi che governano la loro arte, ed esaminato con altrettanta coscienza la natura esatta delle loro facoltà creatrici. Si può dire ch'egli sia il solo musicista contemporaneo che abbia lungamente meditato sulla questione così oscura e complessa dell'unione della musica col dramma. I suoi avversarî, non potendo contestargli questo fatto, hanno cercato d'inveire contro Wagner pretendendo che la riflessione soffocasse in lui l'ispirazione artistica; essi l'hanno descritto come un pensatore astratto, un musicista sapiente piuttosto che un artista sincero, il quale concepisce dapprima le teorie estetiche e poi costruisce pazientemente delle opere conformi al programma precedentemente tracciato... Noi troviamo questo motivo d'accusa sviluppato nella celebre requisitoria lanciata da Fetis nel 1852 contro la *musica dell'avvenire:* a cui fece eco tutta la stampa musicale per divenire finalmente uno dei *leitmotiv* favoriti della critica ostile a Wagner.

Ma non si tratta qui che d'un paradosso poco dissimile, per importanza, a quello di Max Nordau che chiama Wagner un grafomane o a quello di Leone Tolstoi il quale, per dimostrare a qual punto di aberrazione sia giunto il gusto musicale dei suoi contemporanei, parla della musica di Riccardo Wagner....

Ma basta fare uno studio comparativo tra i drammi e le teorie di Wagner, per convincersi che le opere hanno preceduto le teorie. Wagner si abbandonava pienamente — quando componeva — al suo istinto creativo; dopo di che prendeva coscienza dei suoi procedimenti e si sforzava di giustificarli razionalmente. Le sue teorie musicali non sono altro — in ultima analisi — che la generalizzazione sistematica delle sue esperienze artistiche.

Egli gustava, componendo le sue opere, quella divina felicità riservata all'artista che si abbandona liberamente

al proprio istinto creatore e che vede l'opera sorgere dal proprio cervello, quasi senza sforzo, e quale egli l'aveva imaginata.

Ecco quello che Wagner dice, a proposito del suo *Tristano:* « Si può apprezzare quest'opera secondo le leggi più rigorose scaturite dalle mie affermazioni teoriche: non già ch'io l'abbia modellata secondo il mio sistema — poichè io avevo completamente dimenticato ogni teoria — ma perchè io sono riuscito a muovermi con la più assoluta indipendenza, libero da ogni preoccupazione teorica, felice di sentire — durante la composizione — come la mia ispirazione sorpassasse i limiti del mio sistema.... »

La verità di quanto egli asserisce è affermata continuamente e apparirà evidente a chi voglia seguire il grande artista nelle tappe successive della sua lunga carriera, dalla sua giovinezza avventurosa e difficile fino al trionfo definitivo dell'opera di Bayreuth.

Wagner ci appare dotato d'una forza quasi istintiva ed elementare: egli possiede una energia straordinaria, una attività meravigliosa e il temperamento energico e ribelle d'un creatore, d'un dominatore.

L'esistenza di Gœthe, con la sua curiosità universale che lo trascinava a traverso quasi tutti i domini dello scibile umano, presenta sicuramente uno spettacolo altrettanto grandioso che quella di Wagner; ma è assai differente. Si potrebbe paragonarlo a un largo fiume che si spande maestosamente in un piano immenso e rende fertile, al suo passaggio, una vasta estensione di terra, ma pur lascia disperdere nella sabbia una parte delle sue acque...: Wagner, più abile sfruttatore delle sue forze, sa riunirle in un fascio unico per impiegarle tutte a un solo scopo. Nulla è più mirabile della grandiosa unità della sua esistenza! Egli ha consacrato tutte le sue forze vive alla creazione di un certo numero di drammi musicali e a farli vivere sulla scena conformemente alle sue intenzioni. Ed è per questo, per il compimento di questo scopo nettamente limitato, ch'egli dà l'impressione d'una forza irrompente, fatale e quasi inquietante, come quella d'un torrente che precipiti con irresistibile irruenza a traverso una chiusa vallata.

Era questa potenza istintiva che lo spingeva ad affrontare incessantemente dei nuovi ostacoli al fine di realizzare

le sue concezioni e far trionfare le proprie idee. Egli ha incarnato questa potenza istintiva in una serie di personaggi che si muovono nel suo teatro. In *Tannhäuser* avido di gustare tutte le voluttà umane, e sopratutto in *Siegfried*, il libero figlio della natura, felice di vivere e di godere della propria forza, inaccessibile alla paura, indifferente alla morte; e infine nel semplice *Parsifal* che è anche lui incitato, da un irresistibile istinto, a correre verso la vita eroica e diviene il terrore dei mostri malefici e degli uomini perversi, Wagner ci ha presentato delle forze naturali e quasi incoscienti, sviluppantisi spontaneamente sotto l'azione d'una necessità costante, simile a quella di cui egli sentiva l'oscuro e formidabile incitamento.

Vicino a questo istinto di forza, noi troviamo in Wagner un'altra tendenza assai diversa e quasi opposta, a tutta prima, che si potrebbe designare col nome di *istinto religioso*. Questo istinto si è manifestato in lui in tutte le epoche della sua vita sotto forma di una aspirazione costante verso un ideale di purità, di luce e d'amore, un *al di là* concepito come realizzabile sulla terra, il quale è rappresentato nel *Vascello fantasma* e nel *Tannhäuser* come « il reame di Dio », nell'*Anello dei Nibelungi* e negli scritti rivoluzionari del periodo che va dal 1848 al 1851 come « il regno dell'amore » e « la società dell'avvenire » in *Tristano* e nelle lettere scritte verso il 1854 come « il regno della notte » e « il nirvana », nel *Lohengrin* e *Parsifal* come « il regno di Graal », e infine nelle opere filosofiche dell'ultimo periodo come « l'avvenimento della rigenerazione umana ». In Gesù Cristo, Wagner adora il rappresentante dell'umanità più perfetto e più divino, ed egli tende verso questo ideale di purità, nello stesso tempo che si sforza d'incarnarlo in qualcuno dei suoi personaggi, come Elisabetta, Brünnhilde e Isent, Lohengrin e Parsifal. Elisabetta che intercede presso Dio a favore di chi ha peccato, può in certo modo trovare un elemento di riscontro in Maria Vergine, e lo stesso Parsifal può essere considerato come una specie di Gesù Cristo cavalleresco.

Il suo istinto religioso, d'altra parte, lo portava a condannare senza remissione il mondo reale quando gli avveniva di confrontarlo con l'ideale di purezza accarezzato

dalla sua imaginazione. L'aspirazione alla grandezza, al successo, alla felicità mondana diveniva ai suoi occhi un peccato e una sofferenza. Tannhäuser è colpevole e infelice finchè aspira all'amore di Venere; Wotan espia con indicibili dolori il suo sogno d'onnipotenza e di eternità; Tristano e Isotta rimangono in preda ai peggiori tormenti finchè aspirano alla felicità dell'amore; Amforhes è torturato da una ferita inguaribile per aver soggiaciuto al piacere dei sensi.... Così l'istinto della forza è legittimo in Siegfried e in Parsifal, ed è colpevole in Wotan; così l'amore è una forza redentrice in Senhe ed Elisabetta ed è un veleno in Amforhes e Kundry....

Wagner ha risolto questa specie di antinomia morale oscillando lungamente tra un punto di vista di pessimismo e un altro di ottimismo, dominato ora dall'istinto della forza e ora dall'istinto della religione, per finir poi col conciliare armonicamente i due istinti antagonisti nella sua teoria della rigenerazione. Perchè il mondo attuale, per quanto sia da condannare, ha pur conosciuto l'origine e conoscerà anche l'avvenire di una nuova èra di innocenza e di felicità....

Sia che si giudichino le allegorie filosofiche di Wagner, sia che si considerino i suoi poemi sinfonici, si riscontrerà sempre un tutto organico improntato alla più armoniosa bellezza.

Componendo per il popolo, Wagner compone come il popolo. L'opera d'arte che scaturisce spontaneamente dal seno della folla è il mito degli artisti greci, da cui sorse il dramma. E Wagner è un creatore di miti drammatici. Come i grandi tragici della Grecia antica, egli si è impadronito delle leggende nate in mezzo agli uomini della sua razza, vi ha ritrovato il senso primitivo reso oscuro dalla tradizione e le ha ripresentate nella loro verità umana ai suoi contemporanei.

∴

Gli avversarî di Wagner considerano il maestro di Bayreuth come un degenerato affetto da megalomania, il quale dà l'illusione della forza a coloro che si lasciano ingannare dalle sue menzogne....

Analizzando l'opera poetica e teorica di lui, Max Nordau vi trova una quantità di sintomi morbosi — megalomania, delirio di persecuzione, grafomania, emotività disordinate fino a raggiungere l'erotomania — che dimostrano come Wagner non sia altro che un degenerato. Il suo istinto religioso non potrebbe essere chiamato altrimenti che misticismo; il suo istinto pessimista non sarebbe che un sintomo patologico, e le sue dottrine anarchiche tradirebbero uno stato comune al nichilismo di Schopenhauer. Sarebbe, inoltre un erotomane il quale si compiace delle descrizioni chimeriche di estasi mistiche in cui è latente uno stato morboso di passione sensuale....

Nietzsche ragiona presso a poco come Max Nordau. Egli lo considera come una specie di Cagliostro geniale che con i suoi artifici attira le anime dei contemporanei, dando loro l'illusione della forza. Nietzsche dichiara che è necessario, nella vita, essere stato wagneriano; ma è necessario, anche, liberarsi dalla magica influenza di lui, perchè è questione di vita e di morte....

« Il più grande avvenimento della mia vita è stata una guarigione — diceva il filosofo nel tempo in cui rinnegava più furiosamente il dio che aveva adorato — Wagner non è stato che una delle mie malattie. »

Infine, Nietzsche ha dichiarato che il maestro di Bayreuth non era altro che un ciarlatano di genio....

La causa principale di questa ostilità per il dramma musicale, va ricercata semplicemente nella predilezione esclusiva di un altro ideale artistico. Si combatte Wagner unicamente per il bisogno di combattere delle convinzioni diametralmente opposte a quelle che hanno informato le opere proprie. Questi attacchi sono una risposta inevitabile agli attacchi non meno vivi che Wagner ha diretto contro l'opera italiana. Ma se Nietzsche è divenuto il nemico feroce di Wagner dopo di essere stato l'amico suo più intimo, si deve in gran parte al suo grande amore per l'arte greca. Ammiratore convinto dell'ellenismo, del Rinascimento e della civiltà francese del secolo XVII, egli aveva capito quali divergenze profonde esistevano tra il dramma di Wagner e quello greco.... Ma tutto si riduce, in fin dei conti, ad antagonismo artistico tra lo spirito latino e lo spirito germanico....

A Wagner rimarrà sempre la gloria di aver saputo

dare un'espressione sincera di mirabile forza a qualcuna delle grandi idee e dei grandi sentimenti che agitano gli uomini dei nostri tempi.

Genio eminentemente religioso, egli ci appare come l'erede della fede romantica in parte cristiana e in parte panteistica, perchè egli vede nell'istinto religioso la più sublime facoltà dell'uomo, e nel cristianesimo la più nobile manifestazione di questo istinto.

Moralista possente e penetrante, egli segue le dottrine di Schopenhauer, ed è emulo di Tolstoi, e si appassiona alla sofferenza umana come il più fervente degli apostoli.

Democratico sincero, egli preferisce il popolo agli « aristocratici dello spirito » e tende all'abolizione dei privilegi egoistici delle classi dirigenti.

Poeta nazionale, egli ha fatto rivivere le antiche leggende germaniche dando un'anima moderna e una vita novella alle belle tradizioni morte della sua patria.

Artista geniale e compositore formidabile, ha trovato una formula nuova per questa sintesi della parola e della musica, creando un istituto d'arte unica al mondo, la cui influenza si estende a poco a poco su tutta l'umanità.

Infine egli ha creduto fervidamente alla santità dell'arte e ha voluto che l'artista si considerasse come l'apostolo dell'ideale.

I lettori di queste *Memorie* potranno avere un'idea della vastità di questo genio universale ed essere invogliati a famigliarizzarsi con l'opera di lui, che gli è valsa una gloria imperitura, pari a quella di Gœthe — se non forse più grande.

RICCARDO WAGNER - RICORDI

1813 - 1842

Mi chiamo Guglielmo-Riccardo Wagner, e sono nato il 22 maggio 1813 a Leipzig. Mio padre era cancelliere di polizia e morì sei mesi dopo la mia nascita. Mia madre passò in seconde nozze con Ludwig Geyer. Costui era attore e pittore. Scrisse anche alcune commedie, fra le quali quella intitolata: *Il Massacro degli Innocenti* ebbe un certo successo. Con lui la mia famiglia si ritirò a Dresda. Egli voleva che io diventassi pittore; ma io ero assai mal destro nel disegno. Anche il mio patrino morì presto.... io non avevo che sette anni. Poco tempo dopo la sua morte io avevo appreso a suonare sul pianoforte *Sois toujours loyal et fidèle*, e la *Couronne virginale*, allora in tutta la sua freschezza: la vigilia della sua morte, dovetti suonargli i due pezzi nella stanza vicina; l'intesi dire allora a mia madre con flebile voce: « ch'egli abbia per caso delle disposizioni per la musica? » Il giorno dopo di buon mattino, essendo egli morto, nostra madre entrò nella stanza dei ragazzi, disse qualche parola a ciascuno di noi e mi diresse queste parole: « Egli voleva far di te qualchecosa. » E mi ricordo essermi per molto tempo imaginato, che io farei qualchecosa. A nove anni entrai nella *Kreuzschule* di Dresda; dovevo intraprendere il mio corso di studî; di musica non se ne doveva parlare; due delle mie sorelle apprendevano bensì il pianoforte, ed io le ascoltavo, senza ricevere del resto alcuna istruzione istrumentale. Nulla mi piaceva quanto il *Freischütz:* spesso io vidi Weber passare davanti la nostra casa, quando ritornava dalle prove; io lo consideravo sempre

con un sacro terrore. Un ripetitore che veniva in casa nostra, e che mi commentava Cornelio Nipote, finì per darmi pure qualche lezione di piano; non appena ebbi imparati i primi esercizi delle dita, appresi segretamente per conto mio, la prima volta senza partitura, l'introduzione del *Freischütz;* il mio professore un giorno mi intese suonarla e ne conchiuse che non si sarebbe fatto nulla di me. Egli aveva ragione: posso dire di non aver mai nella mia vita imparato a suonare il pianoforte. A quell'epoca io non suonava ancora che per me stesso; le introduzioni erano il mio forte, e vi impiegava un giuoco di dita orribile. Mi riesciva impossibile di suonare propriamente una gamma, talchè concepii per tutto ciò che è *tratto* una grande avversione. Di Mozart non amavo che l'introduzione del *Flauto magico; Don Giovanni* non mi piaceva perchè scritto su testo italiano, sembrandomi sbiadito.

Ma codeste occupazioni musicali non erano che molto accessorie; il greco, il latino, la mitologia, la storia antica, erano l'essenziale. Facevo pure qualche verso. Uno dei nostri camerati morì, e i nostri maestri ci imposero il compito di comporre una poesia sulla sua morte; la migliore doveva essere stampata... e questa fu la mia, ma ne dovetti prima far scomparire l'eccessiva ampollosità. Allora io avevo undici anni. Volli allora essere poeta: abbozzai dei drammi sulla falsariga dei greci, spinto dalla conoscenza che feci delle tragedie di Apel, Polidos, gli Etoli, ecc.; io passavo del resto nel collegio per una testa forte in *letteratura:* nel terzo corso avevo già tradotto i dodici primi libri dell'Odissea.

Un bel giorno appresi anche l'inglese, solamente, per dire il vero, per conoscere Shakspeare profondamente; tradussi, imitando il metro, il monologo di *Romeo.* L'inglese ben presto venne pure abbandonato; ma Shakspeare restò il mio modello; progettai un gran dramma, presso a poco composto fondendo l'*Amleto* col *Re Lear;* il piano era grandiosissimo: quarantadue personaggi morivano durante il dramma, e mi vidi forzato, al momento della realizzazione, di farne riapparire molti sotto forma di fantasma, senza di che, all'ultimo atto, non sarebbe rimasto nessuno. Questo lavoro mi occupò due anni. Quindi io abbandonai Dresda e la *Kreuzschule*, e me ne venni a

Leipzig. In questa città mi misero in *terza*, al collegio Nicolaï, mentre a Dresda avevo già preso il mio posto su banchi della *seconda;* questa circostanza mi esasperò sì fortemente, che ormai ogni ardore per gli studî filologici mi abbandonò. Divenni infingardo e negligente; una cosa mi stette ancora molto a cuore: il mio grande dramma. Mentre attendevo a finirlo, appresi per la prima volta a conoscere la musica di Beethoven ai concerti del Salone dei Drappi (Gewandhaus) di Leipzig; ne rimasi potentissimamente impressionato. Mi famigliarizzavo anche con Mozart, sopratutto col suo *Requiem*. La musica di Beethoven per *Egmont* portò a tal punto il mio entusiasmo che per nessuna cosa al mondo non avrei lasciato uscire dal cantiere il mio dramma oramai terminato, che accompagnato da una musica di tal genere. Io mi credetti capace, senza molta riflessione, di scrivere io stesso codesta musica tanto indispensabile: tuttavia credetti opportuno di mettermi prima di tutto al corrente di qualche regola essenziale del *basso generale*. E per far le cose rapidamente, mi feci prestare per otto giorni il metodo del *basso generale* di Sogier e lo studiai con ardore. Ma questo studio non portò così rapidi frutti come avevo pensato; le difficoltà che presentava mi stimolarono e mi invogliarono; risolsi di diventare musicista.

In questo tempo la mia famiglia aveva scoperto ch'io aveva lavorato al grande dramma: ne fu vivamente afflitta poichè divenne manifesto che per quel lavoro io avevo radicalmente negletto gli studî classici, e ne derivò la conseguenza ch'io fui tenuto più rigorosamente a continuarli con assiduità.

In tali circostanze io conservavo entro di me l'intimo convincimento che mi ero fatto della mia vocazione musicale, ma tuttavia, nel più grande segreto, andavo componendo una suonata, un quartetto, un'aria. Quando mi sentii abbastanza maturo nei miei studî musicali personali ebbi l'ardimento di rivelarli. Naturalmente ebbi allora fieri assalti a sostenere, se si pensa che i miei dovevano riguardare la mia inclinazione per la musica come un semplice capriccio, tanto più che essa non era giustificata da alcuno studio preparatorio, e sopratutto da nessuna abilità già alcun poco appresa a suonare un istrumento.

Io err allora al mio sedicesimo anno, e portato, prin-

cipalmente dalla lettura di Hoffmann, al misticismo il più stravagante: durante il giorno, in una specie di dormiveglia, avevo delle visioni, nelle quali la *fondamentale*, la *terza* e la *quinta* mi apparivano fatte persone, e mi rivelavano il loro importante significato: le note che io ne ritraevo erano un tessuto di assurdità. Alla fine mi si fecero dare delle lezioni da un buon musicista: il poveretto ebbe a sudar molto; dovette spiegarmi che ciò che io prendeva per esseri soprannaturali e strane potenze, erano degli *intervalli* e degli *accordi*. Che vi poteva essere di più triste per i miei, che constatare che anche in questo studio io mi mostravo negligente e irregolare? Il mio professore scuoteva la testa, e le cose camminavano in apparenza come se, anche in questa materia, non si potesse tirare di me nulla di buono. Il mio gusto per lo studio si affievolì di più in più; io preferiva comporre delle *introduzioni* per grande orchestra, una delle quali venne eseguita al teatro di Leipzig.

Codesta introduzione fu il punto culminante delle mie assurdità: per render più chiara la partitura, io avevo avuto realmente l'idea di scrivere con tre inchiostri differenti, le *corde* in rosso, i *legni* in verde, gli *ottoni* in nero. La nona sinfonia di Beethoven sembrerebbe una suonata di Peyel a petto di questa introduzione dalle strane combinazioni. Ciò che più mi fece torto, alla esecuzione fu un rullio di timballi *fortissimo*, che risuonava regolarmente ogni quattro battute durante tutto il pezzo: la sorpresa che provò a tutta prima il pubblico davanti a questo ostinato ritorno di timballi si trasmutò in cattivo umore mal celato, poi in una ilarità che mi afflisse assai. Questa prima esecuzione di un pezzo da me composto mi lasciò d'un tratto una viva impressione.

Fu allora che scoppiò la rivoluzione di Luglio: di botto eccomi rivoluzionario e fisso nella convinzione che qualunque uomo appena un po' ambizioso, non doveva occuparsi esclusivamente che di *politica*. Non trovavo il mio benessere che nella compagnia di scaltri *politici;* perfino intrapresi una *ouverture* sopra un tema *politico*. È appunto in queste circostanze che lasciai il collegio ed entrai nell'Università, non più per dedicarmi ad una qualche facoltà (poichè ancora mi si destinava alla musica) ma per seguire i corsi di estetica e di filosofia. Profittai il

meno che fu possibile di questa occasione di istruirmi; in compenso, mi abbandonai a tutte le pazzie della vita da studente, e lo feci, a dir il vero, con tanta storditezza, e con sì poco ritegno, che ne fui ben presto disgustato. La mia famiglia, a quell'epoca, ebbe molti fastidî per riguardo mio; io avevo lasciato la musica in disparte interamente. Ma non tardai a ritornare alla ragione; sentii la necessità dello studio della musica intrapreso di nuovo con regole rigorose, e la provvidenza mi fece trovar l'uomo che abbisognava per ispirarmi novello ardore e render chiare le cose con un insegnamento il più approfondito.

Quest'uomo era Teodoro Weinlig, cantore nella Thomasschule di Leipzig. Già mi ero esercitato alla fuga; tuttavia non fu che con lui ch'io cominciai un profondo studio del contrappunto, studio ch'egli aveva l'eccellente dono di rendere attraente come un giuoco. Appresi solamente allora a conoscere e amare profondamente Mozart. Composi una suonata nella quale io mi spogliavo di qualunque gonfiatura e mi abbandonavo ad uno slancio naturale e senza sforzo. Questo lavoro estremamente semplice e modesto fu stampato e pubblicato da Breitkopf e Haertel.

In meno di sei mesi, ebbi terminati i miei studî con Weinling; fu egli stesso che mi dispensò di continuare, dopo avermi fatto fare abbastanza cammino per mettermi in istato di risolvere con disinvoltura i problemi più difficili del contrappunto. «Quello che avete guadagnato con questo arido studio, mi disse, è l'*indipendenza*». Durante questi medesimi sei mesi, composi anche una *ouverture* sul modello di quelle di Beethoven, che allora comprendevo un po' meglio; questo pezzo eseguito in un concerto della Gewandhaus a Leipzig, ottenne un'accoglienza incoraggiante.

Dopo diversi altri lavori, mi diedi ad una sinfonia: al mio modello principale, Beethoven, si aggiunse Mozart sopra tutto colla sua grande sinfonia in *do* maggiore. La chiarezza e la vigoria, accanto a numerose strane aberrazioni, erano l'oggetto dei miei sforzi. Terminata la sinfonia mi misi in cammino per Vienna, durante l'estate del 1832, senza altro scopo che quello di fare una rapida conoscenza con questa città musicale, un tempo sì vantata. Ciò che io scorsi e udii poco me la edificò: dappertutto ove io

andavo non si udiva che *Zampa* e dei *pots-pourris* di Strauss su *Zampa*, due cose che, sopratutto allora, erano per me oggetto di aborrimento. Nel ritorno, mi fermai qualche tempo a Praga ove feci la conoscenza di Dionigi Weber e di Tomaschek; il primo fece eseguire al Conservatorio diverse mie composizioni, fra le quali la sinfonia. Scrissi anche in questa città un poema per opera di genere tragico: *le Nozze*. Non so più dove abbia trovato questo soggetto medioevale: un uomo pazzo d'amore dà la scalata alla finestra della camera nuziale ove la fidanzata del suo amico attende il proprio fidanzato; questa lotta coll'insensato, e lo getta a terra dove trova la morte per l'urto violento; all'ufficio di morte, la fidanzata, con un grido cade inanimata sul cadavere. Di ritorno a Leipzig, composi presto il primo numero di quest'opera; vi era un gran *sestetto* che faceva la felicità di Weinlig. Il libretto spiacque a mia sorella; lo distrussi senza che più ne rimanesse alcuna traccia. Nel gennaio 1833, la mia sinfonia, eseguita al concerto del Gewandhaus, riebbe un successo dei più incoraggianti. Fu allora che io feci la conoscenza di Laube.

Per andare a vedere uno dei miei fratelli, feci il viaggio di Würzbourg e vi restai per tutto l'anno 1833; mio fratello, nella sua qualità di pratico cantante, aveva per me una certa importanza. Composi in quell'anno un'opera romantica in tre atti, *le Fate*, della quale avevo fabbricato il testo io medesimo traendolo dalla *Femmina serpente* di Gozzi. Beethoven e Weber erano i miei modelli: negli *assieme* vi era qualche cosa di riuscito: il finale del secondo atto specialmente prometteva di fare un grande effetto.

Tutto quello che feci eseguire di quest'opera nel concerto di Würzbourg piacque. Animato dalle migliori speranze per la mia opera finita, ritornai a Leipzig al principio del 1834 e la presentai al direttore del teatro di questa città. Con tutta la sua buona volontà, subito dichiarata, di prestarsi al mio desiderio, dovetti ben presto fare l'esperienza di una cosa che qualunque compositore tedesco ha l'occasione di comprendere oggi: in seguito ai successi di autori francesi e italiani, noi abbiamo perduto qualunque credito sulla nostra scena nazionale. La esecuzione delle mie *Fate* fu tirata per le lunghe. Durante

questo tempo, intesi la Devrient cantare nel *Romeo e Giulietta* di Bellini: fui meravigliato di veder realizzare una interpretazione così straordinaria di una musica così completamente insignificante. Arrivai a dubitare della scelta dei mezzi che possono condurre ai grandi successi: ero ben lontano dal riconoscere in Bellini un grande valore: ma gli elementi della sua musica mi sembravano tuttavia con più fortuna appropriati a diffondere colore e vita, che la stentata e laboriosa coscienza colla quale, noialtri tedeschi, non possiamo che ben poco arrivare se non a produrre una parvenza di verità tormentata. L'arte floscia e senza carattere dell'Italia attuale, come lo spirito leggiero e meschino della Francia contemporanea, mi sembravano esigere dai gravi e coscenziosi tedeschi, che si rendessero padroni dei procedimenti scelti più felicemente e perfezionati dei loro rivali, allo scopo di arrivare ad ottenere una decisiva vittoria su essi per mezzo della produzione di vere opere d'arte.

Avevo allora ventun anni; ero disposto a darmi buon tempo, a trovare una soddisfazione nello spettacolo delle cose: *Ardinghello e la Giovane Europa* mi mettevano il diavolo in corpo: la Germania non mi appariva che come un'infima porzione del mondo. Ero sortito dal misticismo astratto, e imparavo ad amare la realtà. La bellezza della materia, lo spirito e il genio, erano per me cose magnifiche; in quanto concerne la mia arte, io trovavo tutte quelle cose negli italiani e nei francesi. Rinunciavo al mio modello, Beethoven; l'ultima sua sinfonia, conclusione di una grande epoca artistica, mi parve essere la chiave d'una vòlta al di sopra della quale nessuno poteva..... elevarsi, e sotto il cui rifugio nessuno poteva..... ottenere l'indipendenza. Ed è appunto ciò che Mendelsshon mi sembrò aver sentito, quando, lasciando da parte la grande forma forzata della sinfonia beethoveniana, si distinse con delle composizioni orchestrali più ristrette, mi parve ch'egli volesse, debuttando con una forma più ristretta e interamente indipendente, crearsene egli medesimo una più grande.

Tutto, attorno a me, mi sembrava in fermentazione; lasciarmi soggiogare da questa fermentazione mi sembrava la cosa più naturale del mondo. In un bel viaggio d'estate alle acque di Boemia, abbozzai il piano di una

nuova opera, *Das Liebesverbot* [1], tirandone il soggetto da un dramma di Shakspeare, *Misura per misura*, colla sola differenza ch'io soppressi il tono serio predominante, maneggiandolo così bene nel senso della *Giovane Europa*, che la libera e franca sensualità, per la sua sola ed unica potenza, aveva grande vantaggio sull'ipocrito puritanismo.

Fu pure durante l'estate di quel medesimo anno 1834, che accettai il posto di *Musick Director* al teatro di Magdebourg. L'applicazione pratica delle mie conoscenze musicali, nelle funzioni di direttore d'orchestra, mi diede ben presto un vivo piacere; le relazioni insolite coi cantanti e colle cantanti, fra le quinte e al fuoco della ribalta, rispondevano completamente al mio gusto per le distrazioni variate. La composizione della mia opera *Das Liebesverbot* era cominciata. Eseguii in un concerto l'*ouverture* delle mie *Fate:* essa piacque molto. Tuttavia mi disgustai di questa opera, e, non potendo sopratutto continuare ad accudire in persona ai miei interessi a Leipzig, risolsi pertanto di non più inquietarmi di questa opera, il che voleva dire rinunciarvi completamente. Nell'occasione di un *festival* per il nuovo anno 1835, composi di getto una musica che interessò generalmente. Tal sorta di successi, facilmente ottenuti, mi confermarono fortemente nella opinione, che non faceva assolutamente bisogno, per piacere, di mettere nella scelta dei mezzi una cura troppo scrupolosa.

È su queste basi ch'io continuai la composizione della mia *Das Liebesverbot;* non mi davo la menoma pena per evitare le reminiscenze francesi e italiane. Interrotto il mio lavoro per qualche tempo, lo ripresi nell'inverno dal 1835 al 1836 e lo terminai poco tempo prima che la compagnia del teatro di Magdebourg si sfasciasse. Non mi rimanevano più che dodici giorni fino alla partenza delle mie prime parti; bisognava che, in questo intervallo, non solamente la mia opera fosse appresa, ma ancora

(1) *Das Liebesverbot* suonerebbe *Proibizione d'amore*. In francese quest' opera giovanile di Wagner passa sotto questo titolo: *Défence d'aimer*. Più tardi Wagner, come si vedrà nella seguente memoria, dovette cambiare il titolo e chiamò l'opera sua *La novizia di Palermo*.

Questo titolo è quello col quale l'opera è citata in italiano. Ma Wagner fu costretto a mutare l'antico titolo per la rappresentazione, nè in seguito mai l'opera è citata da Wagner come *La novizia di Palermo*. Così noi crediamo conservare in questa traduzione il titolo tedesco

rappresentata da esse. Con più storditezza che riflessione io lasciai passare alla scena, dopo uno studio di dieci giorni, un'opera che racchiudeva delle parti fortissime; mi fidavo del suggeritore e della mia bacchetta di direttore d'orchestra. Ma con tutto questo non potei impedire che i cantanti non sapessero le loro parti che a metà tutto al più. Per tutti, la rappresentazione fu come un sogno: nessuno potè farsi un concetto della cosa; ciò che andò bene a metà non fu meno applaudito a dovere. La seconda rappresentazione, per diversi motivi, non potè aver luogo.

Durante questo tempo, le difficoltà della vita avevano bussato alla mia porta: il rapido possesso della mia indipendenza esteriore mi aveva indotto a ogni specie di follie; ero ridotto senza un soldo e crivellato di debiti. Io pensavo di arrischiare qualunque mezzo eccezionale per non scivolare nella rotaia banale della miseria. Senza la menoma prospettiva, mi recai a Berlino, e presentai la mia *Das Liebesverbot* al direttore del teatro reale municipale. Accolto al primo presentarmi colle migliori promesse, dovetti riconoscere, dopo una lunga attesa, che nessuna di queste m'era stata fatta lealmente. Lasciai Berlino nella più incresciosa situazione, e mi recai a Kœnigsberg in Prussia, per aspirare al posto di *Musik Director* al teatro di questa città, posto che riuscii ad ottenere più tardi. Per di più, vi presi moglie durante l'autunno del 1836, e per dir tutto, in una situazione delle più arrischiate. L'anno che io passai a Kœnigsberg, in mezzo ai fastidi i più meschini, fu interamente perduto per la mia arte. Non scrissi che una *ouverture: Rule Britannia.*

Durante l'estate del 1837, io feci un corto soggiorno a Dresda. Colà, dalla lettura del romanzo di Bulwer, *Rienzi*, fui ridotto all'idea, già ruminata e accarezzata, di fare dell'ultimo tribuno romano, l'eroe di una grande opera tragica. Ne fui impedito da circostanze, non dipendenti da me, contrarie, e cessai di abbozzare dei progetti.

Durante l'autunno di quel medesimo anno, andai a Riga per entrare in funzione come primo *Musik Director* nel teatro recentemente inaugurato sotto la direzione di Holtei. Trovai là riunite eccellenti risorse per l'esecuzione dell'opera, e mi adoperai ad usarne con molto ardore. Fu allora che io composi, pel servizio particolare di ciascun cantante, diversi pezzi da intercalare in alcune opere. Feci

allora il testo di un'opera comica in due atti, tirandone il soggetto da un racconto delle *Mille e una notte*. Ne aveva già composti due numeri, quando mi accorsi che io stavo ancora per fare della musica *à la Adam;* il mio senso più intimo si trovò inconsolabilmente ferito per questa scoperta. Abbandonai il lavoro con orrore. Lo studio e la direzione quotidiana della musica d'Adam e di Bellini avevano dunque finito per produrre il loro effetto, guastandomi ben tosto completamente l'inconscio piacere ch'io vi prendeva. La completa incapacità del pubblico da teatro delle nostre città provinciali, in ciò che concerne un primo giudizio da portarsi in un' opera nuova (abituato com'egli è a non veder rappresentate che delle opere già apprezzate ed accreditate all'estero), mi suggerì la risoluzione di non far rappresentare per la prima volta in teatri inferiori, a nessun prezzo, un'opera di qualche importanza. Ecco perchè, avendo provato di nuovo il bisogno di lavorare ad un'opera di tal genere, rinunciai completamente alla sua pronta e prossima esecuzione; pensai che vi sarebbe stato in qualche luogo un teatro di importanza che la rappresenterebbe, in un tempo indeterminato, e poco mi curai di sapere quando l'avvenimento avrebbe luogo. Ed è in queste disposizioni che formai il progetto di una grande opera tragica in cinque atti; *Rienzi, l'ultimo dei tribuni;* il piano, *a priori*, era talmente grande, che era resa impossibile, almeno per la prima volta, una rappresentazione in un piccolo teatro. Per di più il dispotico soggetto non ammetteva nulla fuori di lui, e nella mia condotta, la previdenza cedeva piuttosto il passo alla necessità. Trattai il soggetto durante l'estate del 1838. A quell'epoca, io faceva studiare al nostro personale d'opera, con molto ardore ed entusiasmo, *Giacobbe e i suoi figli*, di Méhul.

Quando incominciai, in autunno, la composizione musicale del mio *Rienzi*, non mi assoggettai a nessuna altra cosa che allo scopo unico di rispondere al mio soggetto; non mi proposi modello alcuno, ma mi abbandonai esclusivamente al sentimento che mi consumava, al sentimento che avevo, d'essere ora abbastanza avanti per esigere dallo sviluppo delle mie facoltà artistiche qualche cosa che lasciasse segno, e per non pretenderne nulla di insignificante. Il pensiero di essere coscientemente sciatto

o triviale, anche in un minimo senso, mi era insopportabile. Pieno di entusiasmo, continuai a comporre durante l'inverno, in modo che alla primavera del 1839, avevo terminati i due grandi primi atti. In quest'epoca, il mio impegno col direttore del teatro finiva, e circostanze speciali mi avevano dato il disgusto di rimanere ancora a Riga. Già da due anni, io ventilavo il progetto di andare a Parigi; a questo scopo, io avevo già mandato a Scribe, da Kœnigsberg, lo schema di un soggetto d'opera, colla proposta di trattarlo per proprio conto nel caso che gli piacesse, e di procurarmi l'incarico di farne un'opera per Parigi. Naturalmente Scribe non ne aveva fatto alcun caso.

Con tutto questo, non abbandonai i miei progetti; anzi, nell'estate del 1839, li ripresi attivamente; per dirlo in breve, decisi mia moglie a imbarcarsi con me a bordo di un veliero che ci doveva condurre fino a Londra. Questa traversata resterà per me eternamente indimenticabile; essa durò tre settimane e mezza, e fu feconda di accidenti. Tre volte ci assalì la più violenta tempesta e, una volta, il capitano si vide forzato a rifugiarsi in un porto norvegiano. Il passaggio attraverso le roccie delle coste norvegiane, produsse sulla mia imaginazione una impressione meravigliosa. La leggenda dell'*Olandese errante*, confermata a me dalla bocca dei marinai, rivestì in me un colore deciso, speciale, che solo poterono occasionare le avventure a me medesimo occorse. Per rimetterci da questo viaggio che ci affaticò estremamente, ci fermammo otto giorni a Londra; nulla mi interessò di più della città di Londra e delle due Camere; quanto ai teatri non vi posi piede. A Boulogne-sur-Mer, restai quattro settimane: là, entrai per la prima volta in relazione con Meyerbeer, e gli feci conoscere i due atti terminati del mio *Rienzi;* egli mi promise il suo appoggio a Parigi colla più grande cordialità. Con assai pochi quattrini, ma con molte speranze entrai dunque in Parigi. Non avevo assolutamente altra raccomandazione che l'unico indirizzo di Meyerbeer; questi mi sembrò mettersi d'impegno, colle più distinte attenzioni, a tutto ciò che poteva servire ai miei fini, e io mi credeva certo di arrivare ben presto allo scopo desiderato, senza la sfortuna che fece sì che, durante quasi tutto il tempo del mio soggiorno a Parigi, Meyerbeer, il più sovente, anzi quasi costantemente, ne fu

assente. Ben è vero che egli ebbe l'intenzione di essermi utile anche da lontano; ma, come egli stesso prevedeva, le raccomandazioni per lettera non potevano avere alcun risultato, in circostanze ove era sopratutto una insistenza personale quella che doveva avere qualche effetto. Entrai dapprima in rapporti col teatro della Renaissance, ove si rappresentavano tanto drammi che opere. La partitura della mia *Das Liebesverbot*, mi sembrò assolutamente appropriata per questo teatro; anzi io mi dicevo che il soggetto un pochetto leggiero potrebbe essere benissimo accomodato per le scene francesi. Ero così caldamente raccomandato da Meyerbeer al direttore del teatro, che non poteva far altrimenti che darmi le migliori prove del suo interesse. Per modo che, uno dei più fecondi drammaturghi parigini, Dumersau, mi si offerse per intraprendere l'adattamento del soggetto. Tre pezzi, destinati ad una audizione, furono tradotti da lui così felicemente, che la mia musica aveva l'aria di adattarsi meglio al testo francese che non sui versi tedeschi primitivi; anzi era della musica quella, che i francesi hanno meno difficoltà a comprendere e tutto mi prometteva il miglior successo, quando, durante questi avvenimenti, il teatro della Renaissance fallì. Tutti i miei sforzi, tutte le mie speranze erano dunque finiti in nulla.

Durante questa stessa stagione d'inverno dal 1839 al 1840, composi, oltre un'*ouverture* per la prima parte del *Faust* di Gœthe, diverse *melodie* francesi, fra le quali una traduzione francese fatta per me dei *Due granatieri* di Enrico Heine. Quanto alla possibilità di realizzare una esecuzione del mio *Rienzi* a Parigi, non vi aveva mai pensato; prevedevo con certezza che avrei dovuto attendere almeno cinque o sei anni, prima che un tale piano, anche nel caso il più favorevole, potesse attuarsi; la traduzione di quest'opera, di già a metà terminata, avrebbe anche creato ostacoli insormontabili.

Ed è così ch'io entrai nell'estate del 1840, completamente privo di qualunque prospettiva non lontana; le mie relazioni con Habeneck, Halevy, Berlioz, ecc., non potevano assolutamente contribuire ad offrirmene: a Parigi non esistono artisti che abbiano il tempo di legare amicizia con un altro, ciascuno si aggiusta e si agita per proprio conto. Halevy come tutti i compositori parigini della nostra epoca, non è stato infiammato di entusiasmo

per la sua arte che per il tempo appunto che gli abbisognò per arrivare ad ottenere un grande successo; appena l'ebbe ottenuto, e appena egli fu considerato della categoria privilegiata dei *lions* della musica, egli non ebbe in testa che una cosa, fare delle opere e guadagnarne denaro. La *renommée* è tutto a Parigi, essa fa la fortuna e la perdita degli artisti. Berlioz, con tutto il suo carattere sgradevole, mi piacque molto di più: vi è fra lui e i suoi colleghi parigini, questa immensa differenza, che egli non fa la sua musica per guadagnar denaro. Ma egli non può scrivere per l'arte pura, il senso del bello gli manca. Resta completamente isolato nella sua tendenza: non ha nessuno accanto a lui tranne una schiera di adoratori, che, bassamente e senza il minimo giudizio, salutano in lui il creatore di un sistema di musica affatto nuovo, e gli hanno semplicemente fatto girare la testa; all'infuori di essi, tutti lo evitano come un pazzo.

Le mie opinioni premature e inconsiderate sui procedimenti musicali, ricevettero il colpo di grazia..... degli Italiani. Questi eroi del canto così decantati, con alla testa Rubini, mi hanno completamente disgustato della loro musica. Il pubblico che li ascolta ha contribuito per parte sua a questo effetto. In qualche opera mi lasciò completamente scontento per l'assenza di qualunque spirito superiore nei suoi interpreti; trovai tutto comune e mediocre. La *mise en scène* e l'apparato, lo dico francamente, sono quello che io preferisco in tutta l'*Académie royale de musique*. L'*Opèra Comique* avrebbe potuto soddisfarmi di più; possiede i primi talenti, e le sue rappresentazioni offrono qualche cosa di completo e di originale, che noi ignoriamo in Germania.

Ma quello che si scrive attualmente per questo teatro appartiene alle più detestabili produzioni che siano mai apparse in epoche di degenerazione artistica. Dove è fuggita la grazia di Méhul, d'Isonard, di Boïeldieu e del *jeune* Auber, davanti agli ignobili ritmi di quadriglia che, ora, riempiono il teatro del loro fracasso?

La sola cosa, degna di considerazione per il musicista, che racchiuda Parigi, è l'orchestra del Conservatorio. Le esecuzioni delle opere sinfoniche tedesche in questi concerti hanno prodotto su di me una impressione profonda, e mi hanno di nuovo iniziato ai meravigliosi misteri della vera arte. Chi vuole imparare a conoscere a fondo la

nona sinfonia di Beethoven, deve udirla eseguita dall'orchestra del Conservatorio di Parigi... Ma questi concerti sono completamente isolati, nulla è a loro legato.

Io non bazzicava in nessun modo con musicisti. Letterati, pittori, formavano la mia società; ho fatto a Parigi più di una bella esperienza d'amicizia. Trovandomi dunque in questa città senza la menoma prospettiva in vista, ripresi la composizione del mio *Rienzi;* ora io lo destinava a Dresda, prima di tutto perchè sapevo che a questo teatro si avevano sottomano i migliori interpreti, la Devrient, Tichatschek, ecc., poi perchè io poteva sperare, coll'aiuto delle mie relazioni di gioventù, esservi accolto immediatamente.

Rinunciai dunque quasi interamente alla mia *Das Liebesverbot;* sentii che il suo autore non aveva più diritto alla mia stima. Non ne risultò per me che una maggiore indipendenza per conformarmi alla mia vera fede artistica durante il compimento del mio *Rienzi.* Delle noie di diversa specie, una orribile miseria, tormentavano la mia vita in quell'epoca. D'un tratto Meyerbeer riapparve per qualche tempo a Parigi; egli si informò colla massima gentilezza e con interesse dello stato dei miei affari, e volle venirmi in aiuto. Mi mise in relazione col direttore del *Grand Opéra*, Léon Pillet: in quella occasione, si trattò di un'opera in due o tre atti della quale mi si confiderebbe la composizione per questo teatro. Per questa eventualità, io avevo già in pronto uno schema di soggetto. *L'Olandese errante,* del quale avevo fatto sul mare l'intiera conoscenza, aveva persistito a dominare la mia imaginazione; di più, ebbi conoscenza dell'impiego caratteristico che aveva fatto Henri Heine di questa leggenda in una parte del suo *Salon.* In particolare, il modo di esecuzione di questo Ahasuénes dell'Oceano, di cui trasse profitto Heine per un lavoro drammatico olandese del medesimo titolo, finì di mettermi in mano tutti i mezzi propri a fare di questa leggenda un soggetto d'opera. E su questo argomento trattai con Heine direttamente, composi la trama e la trasmisi al signor Léon Pillet colla proposta di farne tirare un libretto francese. Le cose erano giunte a questo punto quando Meyerbeer lasciò ancora Parigi e dovette abbandonare al destino il compimento dei miei voti. Ben presto venni a sapere che l'abbozzo presentato al signor Pillet gli piaceva tal-

mente ch'egli desiderava ch'io glielo cedessi. Egli diceva di essere obbligato da una antica promessa di confidare un libretto ad un altro compositore il più presto possibile; l'abbozzo da me imaginato gli sembrava perfettamente appropriato a questo scopo; pensava inoltre ch'io non esiterei a consentire alla cessione domandata, s'io riflettevo ch'era impossibile di sperare, prima di un lasso di tempo di quattro anni, che mi fosse confidata la composizione di un'opera, visto ch'egli doveva prima adempiere le promesse fatte a diversi candidati; naturalmente mi sarebbe parso troppo lungo, aspettando quest'epoca, di portare con me il mio soggetto; ne avrei inventato uno nuovo, mi sarei certamente consolato d'aver fatto questo sacrificio. Combattei ostinatamente questa pretensione, senza poter ottenere altra cosa che il rimando provvisorio della questione. Io contavo su un pronto ritorno di Meyerbeer, e me ne stavo zitto.

Durante questo tempo, fui incaricato da Schlesinger di scrivere nella *Gazette musicale:* fornii diversi articoli che si svolgevano *sulla musica tedesca*, ecc. Piacque soprattutto e vivamente una piccola novella intitolata: *Una visita a Beethoven*. Questi lavori mi servirono non poco a essere stimato e conosciuto a Parigi. Al mese di novembre di quell'anno, avevo completamente terminato la partitura del mio *Rienzi* e la mandai senza ritardo a Dresda. Fu il punto culminante della mia situazione assolutamente deplorabile; scrissi per la *Gazette musicale*, una piccola novella, *La fine di un musicista tedesco a Parigi*, nella quale io faceva morire lo sfortunato eroe colla professione di fede seguente: « Credo in Dio, in Mozart e in Beethoven ». Fu fortuna che la mia opera fosse terminata, poichè mi vidi forzato a rinunciare per molto tempo all'esercizio di tutto quello che era arte; dovetti intraprendere, al servizio di Schlesinger, degli *arrangements* per tutti gli istrumenti del mondo, perfino per il *cornet à piston;* a questo prezzo, trovai un leggiero raddolcimento della mia situazione. Passai dunque l'inverno del 1841 nel modo il meno glorioso. In primavera, mi ritirai in campagna, a Meudon; avanzandosi i calori dell'estate, sospirai nuovamente per un lavoro intellettuale; l'occasione doveva presentarsi più presto ch'io non credessi. Venni a sapere in modo positivo che il mio progetto per l'*Olandese errante* era già stato co-

municato a un poeta, Paul Fouché, e vidi che se io non mi determinavo a dichiararmi pronto a disfarmene, sarei stato piantato in asso con un pretesto qualunque; finii dunque per acconsentire, per una certa somma, a cedere la trama. Allora nulla fu per me più urgente che di trattare io stesso il mio soggetto in versi tedeschi.

Per mettermi all'opera, avevo bisogno di un pianoforte; perchè, dopo aver interrotto per nove mesi ogni produzione musicale, dovetti cercare prima di tutto di rimettermi in una atmosfera musicale; affittai un pianoforte. Arrivato l'istrumento, mi posi a passeggiargli d'attorno, preso da una vera angoscia: io tremavo ora, perchè avevo paura di accorgermi che non ero più del tutto musicista. Cominciai prima il coro dei marinai e la canzone delle filatrici; in un batter d'occhio tutto andò a meraviglia, ed io gettava alte grida di gioia a questa constatazione. In sette settimane, l'opera intera era composta. Ma, alla fine di questo lasso di tempo, le più volgari noie materiali mi molestarono: ci vollero due grandi mesi prima ch' io potessi arrivare a scrivere l'*ouverture* dell'opera terminata, per quanto io l'avessi quasi già finita nella mia testa. Naturalmente nulla ebbi più a cuore che di cercare di far rappresentare prontamente quest'opera in Germania; da Monaco e Leipzig mi si rispose con questa formula di rifiuto, che l'opera non conveniva alla Germania. Io fui sì ingenuo di credere ch'essa non avrebbe potuto convenire che alla Germania, perchè essa toccava delle corde che non sono in istato di vibrare che nei tedeschi.

Finii collo spedire il mio nuovo lavoro a Meyerbeer a Berlino, pregandolo di farlo accettare al teatro reale di questa città. La cosa fu fatta abbastanza lentamente. Il mio *Rienzi* essendo già accolto al teatro reale di Dresda, io avevo la prospettiva della rappresentazione di due mie opere nelle prime scene tedesche, e involontariamente ebbi l'ossessione di questo pensiero che per una singolare fortuna Parigi mi era stato il più grande soccorso per la Germania. Quanto a Parigi, da qualche anno non vi aveva più nulla in prospettiva: lo abbandonai dunque alla primavera del 1842. Per la prima volta vidi il Reno...; cogli occhi molli di lagrime, io giurai, povero musicista, una fede eterna alla mia patria tedesca.

DAS LIEBESVERBOT

Resoconto di una prima rappresentazione d'opera.

Della mia seconda opera finita intieramente, *Das Liebesverbot*, pubblico solamente un abbozzo del testo, e nello stesso tempo un resoconto sul tentativo di rappresentazione e le circostanze che vi si attaccano. Se io mi astenni dal fare una simile comunicazione per quanto concerne la mia prima opera, *Le Fate*, per la ragione che codesta opera non ha mai avuto alcun rapporto con la pubblicità, credetti che io non potevo passare completamente sotto silenzio questa seconda opera di gioventù, poichè essa ha potuto pervenire, come si vedrà, a una vera pubblicità, e l'attenzione, in questa circostanza, è stata attirata su di essa. Ho abbozzato il poema di quest'opera nell'estate del 1834, durante un soggiorno di vacanza a Toepliz, nel quale i miei personali ricordi, che io conseguo nelle pagine seguenti, sono rimasti precisi.

Durante qualche bella mattinata, io mi sottraevo alla compagnia, per andare a fare da solo colazione allo Schlatenburg, approfittandone per notare sul mio libriccino l'abbozzo di un nuovo poema per opera.

Mi ero impadronito a questo scopo del soggetto di Shakspeare, *Misura per misura*, e, conformemente alle mie disposizioni di allora, io l'avevo assai liberamente trasformato in un *libretto* per mio uso, al quale detti per titolo: *Das Liebesverbot*. Le idee della *Giovane Europa*, che suggestionavano allora le menti, e la lettura dell'*Ardinghello*, esasperate com'esse erano per le disposizioni personali delle quali ero animato contro la musica tedesca, mi fornirono la nota fondamentale per la mia concezione, specialmente diretta contro l'ipocrito puritanismo, trascinando di conseguenza alla ardita glorificazione della « libera sensualità ». Non mi davo il minimo

disturbo per comprendere altrimenti che in questo senso l'austero soggetto di Shakspeare; non vidi che il governatore cupo e rigorista ardere egli stesso di un amore formidabilmente passionato per la bella novizia, e costei, nell'implorare da lui la grazia di suo fratello condannato per un misfatto d'amore, accendere nel rigido purismo la più funesta fiamma coi vividi raggi del suo bel valore, de' suoi sentimenti umani. Che codesti potenti motivi drammatici non fossero con tanta ricchezza sviluppati, nel lavoro di Shakspeare, che per pesare infine con più forza sulla bilancia della giustizia, è quello cui io non pensavo affatto di osservare; una sola cosa mi importava, togliere il velo a ciò che vi era di colpevole nella ipocrisia, e di antinaturale in questa parte crudele di censore. Lasciavo dunque completamente da banda *Misura per misura*, e non mi occupavo che di far castigare l'ipocrita dall'amore vendicatore. Trasportai il soggetto dalla favolosa Vienna alla capitale della ardente Sicilia; là, un governatore tedesco, indignato per la libertà, incomprensibile per lui, dei costumi del paese, tenta una prova di riforma puritana, dove egli capitola in modo pietoso. È probabile che la *Muta di Portici* mi sia stato di qualche soccorso in questo affare; anche delle reminiscenze dei *Vespri Siciliani* hanno potuto cooperare alla cosa; quando io penso che in fondo egli stesso, il dolce siciliano, Bellini, entra per qualche parte in questa composizione, certo non posso che sorridere dello strano *qui pro quo* formato in questa occasione da malintesi i più buffi.

Fu solamente durante l'inverno dal 1835 al 1836 che io potei terminare la partitura di quest'opera. La cosa avvenne in mezzo al più grande disordine di impressioni causato dai miei rapporti col piccolo teatro municipale di Magdebourg, dove aveva diretto l'opera durante due stagioni invernali. Dal mio immediato contatto coll'andazzo dell'opera tedesca, una strana depravazione era risultata, che saltava alla vista allora in tutto il piano e la esecuzione di questa opera, al punto che nessuno avrebbe certamente riconosciuto nell'autore di codesta partitura, il giovane entusiasta di Beethoven e di Weber.

Ecco ora qual fu il suo destino.

Ad onta di un aiuto proveniente dalla casa reale, e pur essendovi la fusione del *Comitato* del teatro coll'ammini-

strazione, il nostro degno direttore era impigliato in un perpetuo fallimento, e non vi era da pensare alla continuazione della sua impresa teatrale sotto nessuna forma. Bisognava dunque che la rappresentazione della mia opera, per l'eccellente personale del canto, tutto ai miei ordini, divenisse il punto di partenza d'un cambiamento completo nella mia posizione critica. Dall'estate precedente, come indennità per certe spese di viaggio, io avevo diritto ad una rappresentazione a mio beneficio: naturalmente io pensai di consacrarla ad una esecuzione del mio lavoro, e mi sforzai di rendere il meno possibile costoso alla direzione questo favore che essa mi doveva. Con tutto questo, alcune spese per la nuova opera essendo a carico della direzione, io stabilii di abbandonare il profitto della prima rappresentazione, in compenso di che io avrei avuto invece il profitto della seconda rappresentazione. Non mi sembrò propriamente sfavorevole che l'epoca di mettere allo studio la mia opera fosse rimandata del tutto verso la fine della stagione; poichè io poteva supporre che il pubblico prestasse una attenzione speciale alle ultime rappresentazioni di un personale spesso accolto con un favore poco comune. Disgraziatamente noi non arrivammo affatto a codesta eccellente fine della stagione, che era stata fissata agli ultimi giorni d'aprile; poichè già in marzo, causa l'inesattezza nel pagamento degli onorari, le parti favorite della compagnia, per nulla imbarazzate di farsi altrove una posizione migliore, avevano dato congedo alla direzione, la quale, vista la sua insolvibilità, non aveva alcun mezzo per opporsi. Provai allora una vera apprensione: mi parve oramai più che incerto che una rappresentazione della mia *Das Liebesverbot* potesse aver luogo. La grande popolarità che io godevo presso tutta la compagnia mi procurò l'unico vantaggio di poter decidere i cantanti, non solamente a prolungare il loro soggiorno fino alla fine del mese di marzo, ma ancora a intraprendere lo studio della mia opera, studio assai faticoso, dato il pochissimo tempo. Questo tempo, nel caso in cui due rappresentazioni avessero luogo, era così strettamente misurato, che avevamo dieci giorni solamente per fare tutte le prove. Siccome non si trattava di una facile operetta, ma, nonostante il carattere leggiero della musica, di una grande opera, con pezzi d'assieme numerosi e im-

portanti, l'intrapresa poteva a buon diritto essere tacciata di folle audacia. Io contavo tuttavia sul successo dello sforzo particolare al quale, per farmi piacere, si sottomisero i cantanti, studiando senza tregua mattina e sera; e, per quanto fosse semplicemente impossibile che gli infelici potessero arrivare a sentirsi un po' sicuri di essi medesimi, non fosse che per la memoria, io mi aspettavo tuttavia un miracolo finale, operato sulla mia abilità, oramai acquistata, come direttore d'orchestra. La facoltà speciale che io possedeva di sostenere i cantanti, e di mantenerli, nonostante la mancanza di sicurezza la più radicale, in una certa corrente propria a sostenere l'illusione, si manifestava realmente durante codeste poche prove generali; suggerendo loro costantemente la parte, e cantando con loro ad alta voce, rivolgendo loro energici richiami concernenti l'azione necessaria, io mantenevo così bene l'assieme nella diritta via, da potersi credere che ne sarebbe sortito un effetto più che sopportabile. Disgraziatamente noi non avevamo pensato che alla esecuzione, in presenza del pubblico, tutti codesti energici mezzi per mettere in movimento la macchina drammatico-musicale dovevano limitarsi esclusivamente alle indicazioni della mia bacchetta e ai tratti movimentali della mia fisionomia. In realtà, i cantanti, specialmente la parte maschile, mancavano così straordinariamente di sicurezza, che ne risultava un imbarazzo il quale, da un punto all'altro della loro parte, ne paralizzava l'azione. Il primo tenore, il meno dotato di memoria, cercava colla migliore volontà di questo mondo di supplire al carattere vivo e provocante della sua parte (lo sventato Lucio), colla pratica ch'egli aveva acquistata in *Fra Diavolo* e *Zampa*, ma sopratutto con un pennacchio multicolore, smisuratamente grande e ondeggiante. Con tutto questo, non c'era di che pigliarsela col pubblico per non avere assolutamente visto chiaro nei dettagli di una azione semplicemente cantata, quando specialmente la direzione non aveva fatto stampare il testo separato. Fatta eccezione di qualche passo delle cantanti, accolte anche con successo, l'assieme, che io avevo concepito nel senso di una azione e di un dialogo arditi ed energici, restò, sulla scena, un giuoco musicale di ombre chinesi, al quale l'orchestra, con un fracasso spesso esagerato, prestò il generoso concorso delle sue effusioni

confuse. Come dettaglio caratteristico della mia maniera di trattare il colore istrumentale, citerò questo fatto: il capo-musica di una banda militare prussiana, che del resto aveva gustato assai l'opera, giudicò necessario di darmi, in vista di mie composizioni future, delle benevoli istruzioni per l'impiego della gran cassa.

Prima di narrare la sorte ulteriore di questa singolare opera di gioventù, mi attarderò ancora per dare un breve cenno del suo carattere, specialmente dal punto di vista del poema.

Il lavoro di Shakspeare, di un carattere austero nel fondo, era stato così modificato nel mio soggetto.

Un anonimo re di Sicilia lascia il suo regno, io imagino, per fare un viaggio a Napoli; egli trasmette al governatore da lui nominato (che semplicemente ha il nome di Friedrich, per dargli un carattere tedesco), il pieno potere di impiegare tutti i mezzi della propria potenza per tentare di riformare radicalmente i costumi della capitale, dei quali si è scandalizzato il rigido consigliere. In principio dell'azione, si vedono gli ufficiali della forza pubblica in pieno lavoro, gli uni facendo chiudere i luoghi di divertimento del popolo, in un sobborgo di Palermo, gli altri demolendoli e conducendo prigionieri i loro abitanti, osti e servi. Il popolo si oppone a codesta intrapresa; grande trambusto; nel più forte del tumulto il capo degli sbirri, Brighella (basso buffo), dopo un rullio di tamburo che riconduce la calma, dà lettura del deliberato del governatore, secondo il quale si è addivenuto a quanto più sopra è detto, allo scopo di rendere migliori i costumi. Una sghignazzata generale, un coro ironico, interrompono la lettura. Lucio (tenore), giovane gentiluomo e gioviale libertino, sembra voler erigersi ad agitatore del popolo; trova subito l'occasione di interessarsi più a fondo alla causa degli oppressi; vedendo passare il suo amico Claudio (altro tenore), che si sta conducendo in prigione, apprende da lui che, in virtù di una vecchissima legge esumata da Friedrich, Claudio deve essere punito colla morte per delitto d'amore. Egli ha reso madre la propria amante, la mano della quale gli era stata fino allora rifiutata da parenti ostili. All'odio della famiglia, si associa lo zelo rigorista di Friedrich: Claudio ha paura che la cosa torni al peggio, e non ha altra speranza che nella clemenza,

appena sua sorella Isabella potrà riuscire, colla sua intercessione, a cambiare il cuore dell'inflessibile governatore. Lucio promette al suo amico di partire all'istante per andare a cercare Isabella al convento delle Figlie di Santa Elisabetta, dove ella è entrata appena allora come novizia.

Là, nella stretta cinta del chiostro, noi impariamo ora a meglio conoscere questa sorella, per mezzo di un intimo dialogo colla sua amica Marianna, anche lei entrata come novizia. Marianna rivela all'amica dalla quale ella fu troppo lungo tempo separata, il triste destino che qui l'ha condotta. Ella si era decisa, sotto promessa di una fedeltà eterna, a stringere un segreto nodo d'amore con un uomo di alta situazione; ma ella fu infine abbandonata da lui e lasciata in preda ad un estremo abbattimento, anzi perseguitata, perchè il traditore le si è anche rivelato come l'uomo il più potente dello Stato; egli è nè più nè meno che il governatore attuale del re. L'indignazione di Isabella prorompe in accenti infiammati e non si racqueta che in seguito alla risoluzione di lasciare un mondo dove si è potuto commettere un sì mostruoso delitto.

Ma quando Lucio viene a comunicarle la sorte di suo fratello, l'avversione ch'ella prova per l'errore di questi, si trasmuta all'istante in una impetuosa collera contro l'infamia dell'ipocrita governatore: questo errore infinitamente minore del suo, questo fallo di un fratello che almeno non si macchiò del tradimento, è egli stesso che pretende castigarlo sì crudelmente! La sua viva effervescenza la mostra a Lucio sotto una luce impreveduta di estrema seduzione; subitamente infiammato da un violento amore, egli le fa pressione onde abbandoni per sempre il convento e accetti la sua mano. Piena di dignità, ella sa tosto mantenere l'audace a distanza; ma si decide senza esitazione ad accettare che egli le sia di guida fino al tribunale dove siede il governatore. Qui si prepara la scena del giudizio, alla quale io dava per introduzione un interrogatorio burlesco di diversi delinquenti contro i costumi, fatto dal capo degli sbirri, Brighella. La serietà della situazione ne risultava più impressionante, quando la cupa figura di Friedrich, comandando il silenzio, fa la sua entrata in mezzo al tumulto irrefrenato della plebaglia, e quando l'interrogatorio di

Claudio è assunto dal medesimo governatore in termini rigorosi. Già l'inesorabile giudice sta per pronunziare la sentenza. Sopravviene Isabella, che domanda anzitutto di volergli parlare da sola a solo. Durante questa scena, ella si domina con una nobile riserva in faccia a codesto uomo che teme tuttavia e disprezza, facendo appello dapprima alla sua indulgenza e alla sua misericordia. Le obbiezioni ch'egli le oppone aumentano il calore de' suoi sentimenti: ella presenta sotto una luce commovente il fallo di suo fratello, implora il perdono di un errore così umano e in nessun modo inescusabile. Accorgendosi della impressione prodotta dalla sua calorosa difesa, ella continua con un calore sempre crescente, facendo appello a questo cuore di giudice che ora si chiude con tanta durezza, a questo cuore che non può essere sempre restato interamente chiuso ai medesimi sentimenti che hanno trascinato il fratello, a questo cuore del quale ella invoca in questo momento l'esperienza per aiutarla nella sua invocazione piena di angoscia. Il ghiaccio è oramai rotto. Friedrich, commosso nel più profondo dell'anima dalla beltà di Isabel'a, non si sente più padrone di sè stesso. Egli promette di accordarle ciò ch'ella domanda, al prezzo del suo amore. Appena ella potè accorgersi di aver provocato un effetto così inatteso, in un accesso della più viva indignazione contro sì inconcepibile infamia, corre alla porta e alla finestra, facendo appello al popolo perchè sia smascherato l'ipocrita agli occhi di tutti. Già la folla sollevata fa irruzione nella sala del tribunale, quando Friedrich, in uno sforzo di energia disperata, riesce a dimostrare a Isabella, per mezzo di qualche indicazione significante, l'impossibilità di riuscire nel suo disegno: egli contesterebbe arditamente l'accusa, egli spiegherebbe la proposta fatta come un mezzo di prova, e senza alcun dubbio gli si presterebbe fede, trattandosi di respingere l'accusa di aver fatto una proposta libertina. Isabella, confusa e turbata, riconosce ciò che vi era di eccessivo nel suo tentativo e si abbandona alla muta rabbia della disperazione. Ma quando Friedrich, di nuovo, annunzia al popolo il supremo rigore, e all'accusato la sentenza, Isabella, guidata dalla sorte dolorosa di Marianna, colla rapidità del lampo, pensa di applicarsi all'espediente che la può salvare: quello di ottenere colla furberia ciò che sembra

impossibile ottenere colla franca violenza. Perciò i suoi sentimenti, con brusco ritorno, passano dalla più profonda afflizione alla più libera gaiezza: ella si rivolge al fratello desolato, al suo amico costernato, alla folla perplessa, e annunzia che prepara loro la più piacevole avventura: poichè i divertimenti del carnevale, che il governatore aveva appena allora proibito, devono essere festeggiati questa volta con una stravaganza affatto nuova: difatti, codesto uomo dal rigorismo tanto temuto non si mostra così crudele che in apparenza, al fine di fare una sorpresa tanto più piacevole a tutti, partecipando egli stesso a tutto quello che egli ha proibito. Tutti credono ch'ella sia diventata pazza: Friedrich specialmente, in termini di una durezza passionale, le dimostra la sua inconcepibile demenza; ma qualche parola di Isabella basta a dare le vertigini allo stesso governatore, poichè ella mormora al suo orecchio, in una furtiva confidenza, la promessa di accondiscendere alle sue brame, e di mandargli, per la notte seguente, un messaggio che annunzierà la sua felicità.

Così termina il primo atto, in mezzo alla più viva agitazione. Qual'è questo piano così rapidamente concepito dall'eroina? E' quello che noi sapremo al principio del secondo atto. Isabella si reca alla prigione di suo fratello per provare anzitutto se egli è ancora degno di essere liberato. Ella gli rivela le proposte oltraggianti di Friedrich, e gli domanda s'egli desidera, al prezzo del disonore di sua sorella, salvare la sua vita in pericolo. Ai sentimenti di estrema collera di Claudio, alla sua sollecitudine per il sacrificio, succede una disposizione affievolita che fa passare lo sfortunato dalla tristezza alla debolezza, quando egli saluta la sorella per tutta la vita, e la incarica dei più teneri saluti per la fidanzata in lutto che egli abbandona. Isabella, pronta come era, ad annunziargli la sua liberazione, si arresta costernata, quando ella vede suo fratello venir meno al più nobile entusiasmo fino alla timida confessione del suo amore per la vita, fino a questa paurosa domanda: il prezzo della sua salvezza sembra dunque così esorbitante? Ella si leva con orrore, respinge lungi da sè questo fratello indegno, e gli annunzia che egli non ha più che a congiungere ad una morte ignominiosa il suo completo disprezzo. Dopo averlo ridato al carceriere, la

sua attitudine, per un rapido cambiamento, riveste di nuovo l'espressione serena e fiera di un'anima risoluta: è vero, ella si decide a punire le esitazioni di suo fratello prolungando l'incertezza nella quale egli deve restare sulla sua sorte; ma ella non persiste meno nel suo progetto di liberare il mondo dal più vile ipocrita che abbia mai voluto dettargli delle leggi. Ella ha fatto sapere a Marianna che all'appuntamento convenuto con Friedrich per la prossima notte, Marianna deve sostituirsi alla sua amica Isabella, oggetto di una perfida cupidigia: ella manda dunque a Friedrich l'invito al convegno, il quale, per meglio attirare il nemico nella sua perdita, deve aver luogo colla maschera e col travestimento, in un luogo di piacere dallo stesso governatore interdetto. Avendo formato il disegno di punire anche codesto sventato di Lucio per l'audace proposta d'amore fatta alla novizia, ella gli comunica le bramosie di Friedrich e la risoluzione alla quale ella si suppone forzata dalla necessità, di cedere alle sue voglie: ella spiega la cosa con una scioltezza così inimaginabile, che quel tipo di stordito, come era stato fino ad allora, ne prova lo stupore il più serio, la rabbia più disperata; egli giura che se conviene alla nobile vergine di subire codesto inaudito oltraggio, egli tenterà da parte sua di allontanarlo da essa con tutte le sue forze; egli metterebbe piuttosto Palermo a fuoco e a sangue.

Infine egli prende le sue misure per far sì che tutti i suoi amici e conoscenti si riuniscano quella sera alla uscita del corso, sotto pretesto di inaugurare la grande mascherata proibita, del carnevale. Là, al calar della notte, al momento in cui la gioia e la turbolenza sono al colmo, Lucio si presenta con una canzone stravagante di circostanza che ha per ritornello:

Chi non divide il nostro lieto umor,
Sia pugnalato al cor!

Egli arriva a provocare la moltitudine alla rivolta aperta e sanguinosa. Al momento in cui una banda di sbirri, sotto gli ordini di Brighella, si approssima per disperdere la folla ammutinata, il piano sedizioso deve già entrare in esecuzione, ma Lucio reclama in quel momento un'ultima concessione, quella di disperdersi nelle

vicinanze; poichè è così che Lucio deve arrivare al vero scopo della intrapresa: ecco il luogo del preteso abboccamento col governatore, il luogo di cui Isabella, nella sua arroganza, gli ha rivelato il segreto. È Friedrich che attende Lucio: egli lo riconosce infatti, sotto una maschera che lo dissimula con cura, lo arresta al passaggio, e, dibattendosi l'altro con energia, egli lo insegue a grandi grida colla spada sguainata; ma resta egli stesso trattenuto e sviato dalle cure della stessa Isabella, nascosta in un boschetto vicino. Isabella sorte allora dal boschetto; ella gioisce al pensiero che in quel medesimo istante lo sposo infedele è reso a Marianna ch'egli aveva tradita; subito, credendo di tenere in mano la lettera di grazia promessa, ella è sul punto di rinunciare bonariamente a qualunque vendetta ulteriore, quando, avendo aperta la lettera alla luce di una torcia, ella riconosce con spavento l'ordine di esecuzione aggravato, questo ordine che, grazie alla corruzione del carceriere, le venne consegnato nel momento in cui ella si vide nel caso impreveduto di non comunicare al fratello la notizia del suo perdono. Dopo fiera lotta contro la passione che lo rode, Friedrich, riconoscendo la propria impotenza contro questo nemico e il proprio riparo, aveva risoluto di morire, e per quanto delittuosamente, almeno da uomo d'onore. Un'ora nelle braccia di Isabella, poi la morte.... secondo la medesima legge pel rigore della quale la vita di Claudio deve essere irrevocabilmente perduta.

Isabella, non vedendo in questo modo di agire che un nuovo cumulo di ignominie dell'ipocrita, prorompe ancora una volta nel furore della più tormentosa disperazione. Al suo appello alla rivolta immediata contro il più infame dei tiranni, il popolo tutto intero si precipita in una massa confusa, agitata: Lucio che pure sopravviene, dissuade tuttavia la folla, in termini di violenta amarezza, di prestare orecchio all'esaltazione di codesta donna che certamente la tradirebbe come ha egli stesso tradito; perchè egli è sotto l'illusione della sua ignominiosa slealtà. Nuova confusione, disperazione crescente di Isabella: subitamente, dietro la scena sghignazzate di Brighella, chiamante aiuto: avviluppato egli medesimo in questo intrigo della gelosia, egli si è impadronito per isbaglio del governatore mascherato, facendolo scoprire. Friedrich è sma-

scherato. Tremante e a lui abbandonata, Marianna è riconosciuta; la sorpresa, la collera, la gioia si propagano; le spiegazioni necessarie hanno luogo rapidamente: Friedrich domanda con aria truce di subire il giudizio del re che ritorna, per incorrere nella pena capitale. Claudio che è stato liberato dalla prigione dalla moltitudine in delirio, gli comunica che la pena di morte, in quel tempo, non colpisce il delitto d'amore. Nuovi messaggi annunziano l'entrata inattesa del re nel porto; si decide di formare una grande mascherata, e di andare così, sotto forma di allegro omaggio, incontro all'amato principe il quale, alle gioie del suo cuore, potrà riconoscere quale tristo effetto deve fare il tetro puritanismo germanico in questa calda terra di Sicilia. Sono le parole del re che si citano: « Ho più piacere alla animazione delle feste che alle vostre tristi leggi. » Friedrich, colla sua sposa Marianna, di nuovo unita a lui, deve aprire la marcia; dopo di loro, Lucio e la novizia, che oramai più non pensa al chiostro, formano una seconda coppia.... Questa azione viva, queste scene, la concezione delle quali, sotto molti aspetti, può bene essere tacciata di arditezza, io le aveva svolte con uno stile che non era senza grazia e in versi ben torniti. La polizia fece dapprima opposizione al titolo dell'opera: se io non lo avessi cambiato ne sarebbe seguito la rovina completa dei miei piani di esecuzione. Noi ci trovavamo nella settimana santa, epoca in cui i lavori leggieri o semplicemente frivoli erano interdetti sul teatro. Per fortuna il magistrato di ciò incaricato, col quale io doveva trattare, non era molto penetrato nei dettagli del poema; e assicurando io che egli era stato composto tirandone la trama da un lavoro molto serio di Shakspeare, la cosa si accomodò colla modificazione del titolo, il quale sopratutto, sembrava urtante, mentre la denominazione *La Novizia di Palermo*, non sembrava contenere nulla di scabroso, nessun scrupolo sollevandosi circa la licenza di questo secondo titolo.

Non ebbi la medesima fortuna a Leipzig, dove, poco tempo dopo, tentai di far andare il mio nuovo lavoro, in luogo delle mie *Fate*, sacrificate. Speravo lusingare e cattivare al mio progettto il direttore del teatro confidando le parti di Marianna a sua figlia, che debuttava nell'opera; ma egli trovò, nella tendenza del soggetto,

che aveva compreso, un pretesto molto plausibile di rifiutare il mio lavoro. Pretendeva che se il magistrato di Leipzig ne permetteva la rappresentazione, cosa di cui fortemente dubitava, per riguardo a quell'autorità competente, in tutti i casi egli stesso come padre coscienzioso, non avrebbe lasciato sua figlia figurarvi. Questa particolarità delicata del mio libretto, caso curioso, non mi fece il minimo torto all'epoca dell'esecuzione a Magdebourg; poichè il soggetto, come già dissi, restò puramente e semplicemente ignorato dal pubblico, per effetto del modo assolutamente imbrogliato col quale venne interpretato. Questa circostanza, il fatto che non una opposizione si manifestò contro la *tendenza*, rendeva dunque possibile ancora una seconda rappresentazione; da nessuna parte le si sollevarono contro reclami, poichè nessuno se ne dava pensiero.

Io sentiva benissimo che la mia opera non aveva fatto alcuna impressione, e che aveva lasciato il pubblico in una disposizione completamente indecisa su ciò che tutto questo volesse significare: io contavo sopratutto sopra un buono, anzi un forte incasso, attesochè quella era l'ultima rappresentazione della nostra compagnia d'opera, considezione che non m'impediva di domandare, per il prezzo dei posti, ciò che si chiamava la *forte* tariffa. Non c'era un'anima nella sala prima di cominciare l'*ouverture*. Questione sulla quale mi è difficile pronunciarmi sicuramente; circa un quarto d'ora prima del momento in questione, vidi solamente la mia padrona e suo marito, e, cosa molto sorprendente, un ebreo polacco, in grande costume, in una poltrona d'orchestra. Tuttavia io speravo ancora una maggiore affluenza, quando di botto, le scene le più inaudite si svolsero fra le quinte. Là, il marito della mia prima donna (che interpretava Isabella) tempestava il secondo tenore (Claudio); quest'ultimo era giovanissimo e di bella persona; da molto tempo, lo sposo mortificato nutriva contro lui rancore per gelosia. Sembrava che questo marito, dopo essersi convinto come me dal telone dello stato del pubblico, avesse giudicato infine giunto il momento propizio sì lungamente atteso, senza arrecar danno all'impresa, di sfogare le proprie vendette sull'amante della propria moglie. Claudio colpito vigorosamente e spinto da lui dovette, infelice, rifugiarsi nel luogo ove

gli artisti si vestono, col viso sanguinolento. Isabella, avendo udita la cosa, si precipitò disperata davanti al furioso marito, e ne ricevette tali violenti colpi, che cadde in convulsioni. Il disordine dei cantanti ben presto non ebbe limiti; ciascuno si schierò pro e contro e poco mancò che non ne seguisse una battaglia generale; poichè sembrava che quella disgraziata sera fosse convenuta a tutti per un regolamento di conti finale di pretese reciproche offese. Era evidentissimo che la coppia malmenata per la *proibizione d'amare* del marito di Isabella, non avrebbe potuto entrare in scena per quella volta. L'amministratore fu mandato avanti alla ribalta per annunziare al misero pubblico, così scelto, che si trovava nella sala, che « in seguito a impedimenti sopravvenuti », la rappresentazione dell'opera non poteva aver luogo....

Nessun altro tentativo venne mai escogitato per mettere in piedi la mia opera giovanile.

Miei ricordi su Spontini.

I.

La morte di Spontini (1851), per chi osserva l'evoluzione della moderna musica d'opera, mette fine ad un importante fenomeno, cioè, che i tre compositori d'opera rappresentanti le tre tendenze principali di codesto genere artistico, furono contemporanei: intendiamo parlare di Spontini, Rossini e Meyerbeer. Spontini fu l'ultimo anello di una catena di compositori della quale Gluck forma il primo; ciò che volle Gluck, e che fu il primo a intraprendere con metodo, la *drammatizzazione* la più completa, possibile della cantata d'opera, Spontini lo realizzò.... nel limite permesso da codesta forma d'opera. Al momento in cui Spontini, con atti e dichiarazioni, affermava che era impossibile andare più lontano di lui in questa via, apparve Rossini, il quale, lasciando completamente da parte lo scopo drammatico dell'opera, mise al contrario

in rilievo e sviluppò esclusivamente l'elemento frivolo e puramente sensuale inerente a questo genere. Fuori di questa divergenza, vi era nella influenza esercitata da questi due musicisti questa essenziale differenza, che Spontini e i suoi predecessori dirigevano il gusto del pubblico colla fermezza dei loro principî in materia d'arte, tanto che codesto pubblico doveva fare uno sforzo per entrare nell'intenzione di questi maestri e adottarla, mentre Rossini lo fuorviava da questa disposizione estetica, prendendolo dalla sua parte debole, quello della sensualità pura e della distrazione a qualunque costo, e sacrificandogli la sua preminenza d'artista, coll'abbandono del diritto di fissare egli medesimo ciò che lo doveva divertire. Se, fino a Spontini, il compositore drammatico, nell'interesse di una alta concezione d'arte, conservò di fronte al pubblico la situazione di un uomo che manda invocazioni e dà il tono, al contrario dopo Rossini, e anzi per mezzo suo, il pubblico si trovò in misura di proporre e di imporre le proprie esigenze attorno al soggetto dell'opera d'arte, di maniera che in fondo, egli non può più ora ottenere dall'artista nulla di nuovo, se non le variazioni del tema che egli medesimo ha reclamato.

Meyerbeer, che nella sua maniera, derivata dalla tendenza rossiniana, adottava *a priori*, per il suo codice artistico, il gusto del pubblico preesistente, non tralasciò di tentare, per riguardo a una certa classe di intelligenze, di lasciare ai suoi procedimenti qualche sembiante di principî e di carattere: oltre la tendenza rossiniana, egli prestò la propria a Spontini, rendendoli con ciò falsi e snaturandoli tutti e due, necessariamente. Non si potrebbe esprimere quale avversione Spontini e Rossini pure, provassero per codesta esplosione e mescolanza delle loro proprie tendenze; se colui che ne era l'autore faceva l'effetto d'un ipocrita al genio sbrigliato di Rossini, Spontini vedeva in lui l'artista che aveva venduto i segreti i più inalienabili dell'arte creatrice.

Durante i trionfi di Meyerbeer, spesso la nostra vista si portò involontariamente verso questi maestri ritirati, appartenenti appena ancora alla vita reale, singolarmente isolati, i quali, da lontano, distinguevano in codesta visione di gloria l'uomo per essi incomprensibile. La figura artistica di Spontini incatenava sopratutto i nostri sguardi:

quest'uomo poteva dirsi con fierezza, ma senza tristezza (poichè ne lo preservava un grande disgusto del presente), ch'egli era l'ultimo dei compositori d'opera che abbiano votato il loro sforzo, con austero entusiasmo, con nobile volere, ad una idea artistica, e che abbiano avuto origine da un'epoca in cui si offriva, ai tentativi per realizzare questa idea, un universale tributo di stima e di profondo rispetto, al quale si aggiungevano sovente l'affezione e l'appoggio.

Rossini, col valore della sua esuberante natura, sopravvisse alle variazioni etiche di Bellini e di Donizetti sul proprio tema voluttuoso, codesto piatto di resistenza per il gusto del pubblico del quale aveva fatto dono al mondo dell'opera; Meyerbeer assiste come noi, ai suoi successi che abbracciano il mondo dell'opera intero, e propongono alle riflessioni dell'artista questi enigmi da decifrare: a quale categoria delle arti pubbliche appartiene, propriamente parlando, il genere *opera?...* Ma Spontini, egli.... è morto, e con lui, un grande e nobile periodo artistico, degno di un profondo rispetto, è interamente e visibilmente disceso nella tomba: esso periodo e lui non appartengono più alla vita, ma.... unicamente alla storia dell'arte.

Inchiniamoci profondamente e rispettosamente davanti la tomba del creatore della *Vestale*, di *Fernando Cortez* e di *Olimpia!*

II.

Avevo appreso la notizia della morte di Spontini, quando stavo scrivendo per un giornale di Zurigo le considerazioni precedenti, quali le aveva ispirate la gravità del momento. Più tardi, fra i ricordi miei del tempo in cui ero *capellmeister* a Dresda, ebbi a fissare anche i dettagli singolari della corrispondenza assai intima che ebbi con Spontini nel 1844.

Trovavo questi dettagli sì fortemente impressi nella mia memoria, che mi credetti impegnato a venirne a una conclusione per le qualità speciali e suggestive della loro fisionomia, tanto mi sembravano valessero la pena di non essere conservate per me solo. Qualunque voglia essere il sentimento di sorpresa che possa essere determinato dalle

comunicazioni di tali ricordi accanto a queste gravi considerazioni preliminari, credo tuttavia che l'attento lettore non vorrà vedervi della contraddizione, propriamente parlando, ma anzi, dopo esser andato fino in fondo, al racconto, vorrei concludere che io non aveva nessun bisogno, per giudicare Spontini da un punto di vista serio e molto elevato, di esservi spinto dalla notizia della sua morte....

III.

Al teatro reale di Dresda avevamo deciso di allestire per l'autunno del 1844 una ripresa accuratissima della *Vestale*. Il concorso della signora Schrœder-Devrient lasciando sperare una esecuzione che poteva dirsi eccellente, io suggerii all'intendente, signor de Lüttichau, l'idea di invitare Spontini a dirigere in persona la propria opera tanto giustamente celebre; il maestro aveva allora subite grandi umiliazioni a Berlino e stava per abbandonare per sempre questa città: in tali circostanze, sarebbe stato molto opportuno di dimostrargli un interesse così dimostrativo.

Infatti così avvennero le cose; nella mia qualità di direttore d'orchestra, fui specialmente incaricato di intendermi col maestro su questo soggetto. La lettera ch'io gli indirizzai, per quanto non avessi confidata a nessuno la cura di estenderla in francese, sembrò dargli una grande opinione del mio zelo, poichè in una lettera assolutamente maestosa egli volle esprimermi i suoi desiderî particolari circa la questione dei preparativi della solennità.

Per quanto riguardava i cantanti, dal momento che si trovava fra essi una Schrœder-Devrient, egli si dichiarava francamente rassicurato; quanto ai cori e alle danze, egli presumeva che non si sarebbe trascurato nulla per ordinarli in modo degno dell'opera; supponeva anche che l'orchestra lo soddisferebbe pienamente: nè dubitava che essa fosse composta nel numero voluto di eccellenti istrumenti, *le tout garni de douze bonnes contrebasses* (1).

---

(1) In francese nel testo come pure tutte le frasi sottolineate nel seguito del racconto.

Questa frase mi costernò, poichè da questa proporzione ben stabilita di cifre, io mi figuravo di quale robusta tempra dovevano essere le altre previsioni del maestro; mi recai subito dall'intendente, per comunicargli che l'affare avviato non si sarebbe terminato tanto facilmente. La signora Schrœder-Devrient ebbe sentore del nostro imbarazzo; conoscendo bene Spontini, essa si mise a ridere come un vero folletto della ingenua imprudenza da noi commessa, facendogli questo invito; ma ci propose, come espediente che ci avrebbe salvato, di servirci di una leggiera indisposizione che proprio in quel momento l'aveva colta, e che sarebbe uno specioso pretesto per un ritardo sufficiente.

Spontini, per fortuna, aveva positivamente insistito perchè si affrettasse vigorosamente l'esecuzione del nostro progetto: perchè egli non aveva che poco tempo a consacrarci, visto che si attendeva il suo arrivo a Parigi colla più viva impazienza. Fu il punto d'attacco al quale dovetti appigliarmi per ordire la trama dell'innocente tranello, grazie alla quale io poteva dissuadere il maestro dall'accettare definitivamente l'invito a lui diretto.

Respirammo alfine e riprendemmo gli studi. Eravamo arrivati senza inconvenienti alla vigilia della prova generale, quando verso mezzogiorno, una vettura si arrestò davanti la mia porta, ed ecco, fieramente avvolto in un lungo pastrano turchino, il maestro; egli che di solito non camminava che colla solennità di un grande di Spagna, si avanzava con andatura passionata; senza che alcuno lo guidasse, egli si dirige diritto alla mia camera, mi mette sotto il naso le mie lettere, e mi dimostra, con questa corrispondenza, che egli non ha niente affatto declinato al nostro invito, che non ha fatto, in tutta sincerità, che conformarsi perfettamente ai nostri desideri.

Io dimenticavo tutto quello che si poteva prevedere di imbarazzo, e mi abbandonavo alla gioia veramente cordiale di vedere da vicino il sorprendente personaggio, di ascoltare la sua opera sotto la sua direzione; immediatamente mi proponeva di mettere tutto in opera per soddisfarlo. Mentre io gli dichiarava questa intenzione coll'accento dello zelo il più sincero, egli ebbe un sorriso di benevolenza, quasi infantile; insomma, per dissipare nel suo spirito qualunque dubbio sulla mia sincerità, io gli proponeva semplicemente di dirigere egli medesimo, senza

altro attendere, la prova fissata pel domani; ma allora egli si oscurò d'un tratto, e sembrò pensare che si volessero fare difficoltà a parecchie sue esigenze; molto agitato, tuttavia egli non si spiegava chiaramente su nulla, in modo che io avevo gran da fare, colle mie questioni, per ottenere ch'egli mi dicesse in che modo potrei deciderlo ad assumere questo compito.

Dopo qualche esitazione egli finì tuttavia per domandarmi con che genere di bacchetta noi battevamo il tempo; gli indicai approssimativamente le proporzioni di una bacchetta di media dimensione, di legno comune, che si rivestiva con carta bianca, e che un incaricato nell'orchestra non mancava mai di portarmi ogni volta rivestita.

Egli sospirò e mi domandò se io credevo possibile, per il giorno dopo, di fargli fabbricare una bacchetta d'ebano di una lunghezza e di uno spessore straordinariamente appariscente (col suo braccio e col concavo della mano mi descriveva la cosa), e avente, addossate a ciascun capo, due palle d'avorio di una certa grossezza. Io promisi di provvedere che in tutti i casi, egli potesse avere per la prossima prova, un istrumento d'un aspetto affatto simile; ma aggiungevo che, per la rappresentazione, egli ne avrebbe avuto un altro, fabbricato, secondo la sua formola, col materiale prescritto.

Egli si rassicurò in modo sorprendente, si passò la mano sulla fronte, mi autorizzò ad annunziare che egli si sarebbe incaricato della direzione all'indomani, e ripartì per il proprio albergo, non senza avermi rinnovato insistentemente le sue istruzioni meticolose circa la bacchetta per batter il tempo.... Io non sapeva proprio se sognassi o fossi sveglio: coll'impetuosità dell'uragano, mi affrettai a spargere l'allarme, mettere ognuno al corrente di ciò che era occorso, e di ciò che ci stava sulla testa: noi eravamo presi.

La signora Schrœder-Devrient si offrì per far la parte di capro espiatorio, ed io ebbi una conferenza delle più minuziose col falegname del teatro circa la famosa bacchetta. La cosa riescì a meraviglia; l'istrumento aveva la lunghezza e lo spessore richiesti, il suo colore rappresentava benissimo l'ebano, e i due gran pomi bianchi ornavano la sue estremità.

Non si trattava ora che di procedere alla prova.

Appena seduto, fu evidente che Spontini era impacciato: egli voleva anzitutto che gli oboe fossero messi dietro lui: siccome questo semplice cambiamento nella disposizione dell'orchestra vi avrebbe messo un grande turbamento in tale momento, gli promisi di accomodare la cosa dopo la prova. Egli non rispose nulla e prese la bacchetta.

In quell'istante, io compresi perchè egli attaccasse alla sua forma e alle sue dimensioni una grande importanza. In effetto, invece di prenderla per uno dei capi, come noi altri direttori d'orchestra, egli l'impugnò a pugno chiuso, quasi nel mezzo, e la brandì in modo che fu evidente com'egli se ne servisse come di un bastone da maresciallo, non per battere il tempo, ma per comandare.

Ma ecco che ben presto, svolgendosi le prime scene, una confusione si produsse, tanto più difficile a risolvere in quanto che il cattivo tedesco parlato dal maestro, quando si dirigeva all'orchestra e ai cantori, era tale da non potersi quasi comprendere.

Le cose arrivarono al punto che noi comprendemmo subito la sua predominante preoccupazione: farci cioè abbandonare l'idea che quella fosse una prova generale; che anzi il suo obbiettivo ben fisso, era di far ricominciare, con nuove prove, tutto lo studio dell'opera.

Grande fu lo scoramento di Fischer, il mio buon direttore dei cori; egli si era dapprincipio associato con molto entusiasmo ai nostri sforzi per far venire Spontini a Dresda; ma quando riconobbe come inevitabile questo turbamento del programma, il suo dispetto finì per cambiarsi apertamente in furore; accecato dalla stizza, egli si imaginava, non appena Spontini apriva la bocca, che fosse per una nuova contesa, e non si riteneva di rispondergli in un tedesco dei più rudi.

Una volta fra l'altre, alla fine di un pezzo d'assieme, Spontini mi fece segno di avvicinarlo, e mi disse all'orecchio: *Mais, savez-vous, vos chœurs ne chantent pas mal.* Fischer che aveva osservato la cosa con occhio diffidente, mi domandò con tono furioso: « Che cosa ha bisogno ancora quel vecchio....? » Appena riuscii a calmare un pochettino sì vivace entusiasta. Ciò che ci fece perdere più tempo, al primo atto, fu la sfilata della marcia

trionfale; il maestro si stemperava sopratutto in recriminazioni mai più finite circa l'attitudine del popolo durante la processione delle Vestali; infatti egli non aveva osservato che tutti si inginocchiavano all'apparizione delle sacerdotesse, come aveva stabilito il concertatore dei cori; poichè tutto quello che non fosse sotto i suoi occhi per lui non esisteva, essendo afflitto da una eccessiva miopia. Ciò che egli esigeva, era che il sacro rispetto dei guerrieri romani si manifestasse colla più grande energia, prosternandosi colla faccia contro terra, e sopratutto, battendo rumorosamente il suolo colle lancie, e ciò con un sol colpo. Bisognò ripetere la cosa un numero incalcolabile di volte; ma sempre si sentiva il rumore di qualche picca ritardataria o affrettata; il maestro stesso, a più riprese, eseguì la manovra sul suo sedile, colla famosa bacchetta; fatica inutile! il colpo mancava sempre di decisione e di energia. Mi ricordai allora con quale precisione straordinaria, con quale terribile effetto, evoluzioni analoghe furono eseguite nel *Fernand Cortez*, lavoro che avevo veduto rappresentare un tempo a Berlino, e quale viva impressione ne avessi ricevuto; compresi che la mollezza ammessa da noi in codeste specie di manovre richiederebbe, per essere stimolata, una grande perdita di tempo e di fatica, prima di poter soddisfare il maestro, il quale era stato troppo abituato fino ad allora ai capricci delle sue esigenze circa questo scopo.

Dopo il primo atto, Spontini in persona scavalcò la ribalta, e, supponendosi attorniato dagli artisti del teatro reale di Dresda, incominciò a spiegare, con una esposizione minuziosa, i motivi che lo forzavano ad insistere sulla necessità di protrarre di assai la rappresentazione, per avere il tempo necessario alle diverse prove, in modo di ottenere una esecuzione secondo le sue vedute. Ma già tutto il personale era in piena fuga; cantanti e concertatore si erano eclissati colla rapidità del lampo e dispersi in tutte le direzioni, per sfogarsi a loro piacere su questa terribile situazione: solamente i macchinisti e gli addetti all'illuminazione e qualche corista formavano semicerchio attorno a Spontini, guardando il misero personaggio con tanto d'occhi, mentre egli perorava con singolare calore sulla esigenza della vera arte drammatica.

La mia attenzione fu attirata da questa scena deplo-

rabile: con parole di deferenza e di amicizia, io feci comprendere a Spontini ch'egli si scaldava inutilmente; lo assicurai che tutti i suoi voti sarebbero stati esauditi e specialmente si sarebbe incaricato il signor Edoardo Devrient, che aveva ancora impresso i minimi dettagli della rappresentazione della *Vestale*, a Berlino, di istruire i coristi e le comparse perchè tutto riescisse colla solennità voluta; così mi fu possibile strappare il maestro dalla situazione ridicola nella quale l'avevo trovato avviato, con grande mia desolazione. Questa promessa lo calmò, e noi combinammo assieme un piano di studî conforme al suo desiderio.

Per dire la verità, io ero il solo che, con tutto ciò, non avessi fatto cattiva accoglienza a questo nuovo indirizzo delle cose; e ciò perchè in mezzo alle maniere che spesso rasentavano il burlesco, a dispetto di alterazioni barocche delle quali io non poteva bene afferrare il senso, io capivo quale non comune energia mettesse Spontini per raggiungere e conservare un effetto d'arte drammatica presso a poco dimenticato ai nostri giorni.

Noi ricominciammo prima di tutto i nostri studî con una ripetizione al pianoforte, allo scopo di permettere al maestro di comunicare coi cantanti le sue intenzioni speciali. In fondo, non apprendemmo da lui, in questa occasione, gran che di nuovo; egli si occupava meno delle osservazioni di dettaglio nella interpretazione, dedicandosi piuttosto al soggetto della concezione generale dell'opera. Io osservai in lui, a questo proposito, un'abitudine già ben radicata di trattare senza tanti riguardi i cantanti di grido, quali erano certamente la signora Schrœder-Devrient e Tichatschek. Egli proibì a quest'ultimo di adoperare la parola *Braut* (1), della quale Licinio si serviva nel testo tedesco indirizzandosi a Giulia; questa parola gli lacerava orribilmente le orecchie, e non comprendeva come si potesse mettere in musica una parola così comune.

Quanto all'artista, meno ben dotato e abbastanza impacciato, che cantava il grande sacerdote, il maestro stesso dovette fargli una lezione minuziosa sul modo di comprendere il personaggio, su di che egli doveva informare il carattere del recitativo dialogato coll'aruspice; gli fece

(1) Fidanzato.

comprendere che da questo passaggio, l'assieme della parte riposava sulla scaltrezza sacerdotale e sui calcoli per cavar profitto dalla superstizione.

Il sacerdote doveva dare ad intendere che egli non temeva per nulla il suo avversario, per quanto fosse costui poggiato sul pinacolo della potenza militare di Roma; ch'egli si teneva pronto ai peggiori avvenimenti; che coll'aiuto di apparecchi a sua disposizione, egli poteva, non appena le cose non prendessero un altro andazzo, produrre a suo piacimento il miracolo che doveva riaccendere il sacro fuoco di Vesta, salvaguardando così l'influenza sacerdotale, anche nel caso in cui Giulio potesse scampare dall'immolazione.

In occasione di un discorso sull'orchestra, io pregai Spontini di spiegarmi perchè, lui che aveva impiegato sì rigorosamente i tromboni nel corso della sua partitura, li aveva invece fatti tacere durante la superba marcia trionfale del primo atto: Come! io non vi ho messo i tromboni? mi rispose egli ancor meravigliato.

Per tutta risposta io gli mostrai la partitura stampata. Subito egli mi pregò di aggiungere le parti dei tromboni a questa marcia, in modo che già si potessero eseguire nella prossima prova, se appena fosse possibile. Egli aggiunse: « *J'ai entendu dans votre* **Rienzi** *un instrument que vous appelez basse-tuba; je ne veux pas bannir cet instrument de l'orchestre; faites m'en une partie pour la* **Vestale.** »

Mi feci un piacere di soddisfare il voto del maestro con discrezione e razionalmente. Così quando alla prova egli intese per la prima volta l'effetto degli istrumenti aggiunti, egli mi lanciò uno sguardo di riconoscenza veramente affettuoso. L'impressione ch'egli conservò di codesto facile arricchimento della sua partitura fu così persistente che egli mi scrisse più tardi da Parigi una lettera per pregarmi di spedirgli una piccola partitura di questo supplemento istrumentale di mia fattura; nell'espressione del suo desiderio, la sua fierezza non gli permise di convenire ch'egli domandava una cosa della quale io ero l'autore, ma egli stese così la sua preghiera: *Envoyez-moi une partition des trombones pour la marche triomphale et de la basse-tuba,* **telle qu'elle a été executée sous ma direction à Dresde.**

Io diedi al maestro nuove prove della mia devozione personale, collo zelo che io mettevo nel modificare completamente, secondo le sue vedute, la disposizione dell'assieme istrumentale. Codeste vedute avevano meno relazione ad un sistema che non a vecchie abitudini; così l'importanza che vi era a non portare alle sue marcie il minimo cambiamento mi apparve chiara come la luce del sole, quando il maestro volle spiegarmi il suo metodo per dirigere l'orchestra.

« Io dirigo, mi disse chiaramente, semplicemente col colpo d'occhio: occhio sinistro, primi violini; occhio destro, secondi violini. Ora, per agire collo sguardo, bisogna lasciar da banda gli occhiali, anche in caso di miopia; ed è ciò che ignorano tanti cattivi direttori. Per me, mi confidò, io non vedo più lontano della punta del mio naso, e tuttavia, al colpo d'occhio ch'io so dare, tutto avviene secondo il mio desiderio ».

Certo, nella maniera di raggruppare l'orchestra, vi era più di un dettaglio illogico, e che dipendeva solamente dal caso delle sue manie: tale era, per lo meno, la sua abitudine di far mettere gli oboe immediatamente dietro di sè, abitudine che aveva preso in un'orchestra di Parigi, dove la necessità di far così, s'era presentata in qualche circostanza speciale: questi due istrumentisti si vedevano dunque obbligati a rivolgere l'orifizio del loro istrumento in senso inverso del pubblico, e uno di essi, fu talmente irritato da questa esigenza, che io non potei calmarlo che volgendo l'affare in ischerzo.

Ma, a parte questi leggieri errori, la pratica seguita da Spontini, nella disposizione dell'orchestra, non era meno basata su un principio molto giusto, che, per sfortuna, è assolutamente sconosciuto, anche oggigiorno, dalla maggior parte delle orchestre tedesche: secondo questo principio, la massa delle *corde* si ripartiva uniformemente in tutta l'orchestra; gli *ottoni* e gli *istrumenti da percossa*, che, per il concentramento in un medesimo punto, predominavano e schiacciavano il resto dell'orchestra, sono divisi e distribuiti nei due fianchi; la massa degli altri istrumenti *a fiato*, dei quali il timbro più dolce si associa meglio a quello delle *corde*, si stende nella loro vicinanza, a una distanza razionale, e serve di legame tra loro.

Contrariamente a questo sistema, anche oggigiorno, nelle orchestre le più numerose e rinomate, la divisione della massa istrumentale in due gruppi: *corde* e *istrumenti a fiato*, è ancora in vigore: un tal sistema denota un gusto grossolano, una vera indifferenza per la beltà di una sonorità orchestrale, intimamente fusa, perfettamente omogenea.

Per parte mia, fui felice che una occasione mi permettesse di far accettare una sì felice innovazione al teatro di Dresda; poichè, grazie alla iniziativa di Spontini, non vi era più difficoltà ad ottenere dal re un ordine che mantenesse la nuova disposizione. Non restava che attendere la partenza del maestro per correggere qualche errore accidentale, per modificare certe bizzarrìe di dettaglio nel suo modo di aggruppare, e arrivare così, oramai ad una disposizione dell'orchestra assolutamente soddisfacente ed efficace.

Nonostante tutte le singolarità caratteristiche della direzione di Spontini durante le prove, questo uomo straordinario non esercitò meno un reale fascino sui cantanti e suonatori, al punto che essi fecero una attenzione grandissima poco abituale nella loro interpretazione. Uno dei fatti i più caratteristici della sua direzione fu l'energìa colla quale egli insistette perchè si facessero ben risultare gli accenti ritmici, e spesso perchè si esagerassero; a questo scopo, egli aveva preso l'abitudine, all'orchestra di Berlino, di designare la nota da accentuare, colla parola *diese* (questa), della quale io non arrivai del tutto a capire il senso: questo procedimento fece sopratutto la gioia di Tischatschek, natura di cantante in modo speciale innamorata del ritmo; egli pure, difatti, aveva l'abitudine, alle *entrées* importanti del coro, di infiammare così lo zelo dei coristi per la precisione tutta speciale dell'attacco, affermando che era sufficiente dare al tempo forte un giusto rilievo, perchè il resto andasse da sè.

Si diffondeva dunque poco a poco, nell'assieme della compagnia, uno spirito di simpatia e di condiscendenza ai desiderî di Spontini; solo le *viole d'amore* gli mantennero lungo tempo rancore per una terribile paura ch'ei loro fece.

Al *finale* del secondo atto, successe che l'esecuzione della loro parte, che accompagna col suo dolce fremito la

lugubre cantilena di Giulia, non rispose alla intenzione del maestro; di modo che, essendosi repentinamente volfato dalla loro parte, gridò loro con voce sepolcrale, cavernosa:

« La morte è fra le *viole d'amore!....* » A questa apostrofe, i due pallidi vecchi, ipocondriaci incurabili i quali, per mio grande dispiacere, s'erano ostinati fino allora a tenersi rabbiosamente attaccati al loro leggio, quantunque avessero l'aspettativa del loro ritiro, levarono gli occhi terrorizzati verso Spontini, col vero spavento di gente che ode una minaccia.... Ebbi gran da fare a richiamarli poco a poco alla vita: mi sforzavo di spiegar loro ciò che voleva Spontini, astenendomi tuttavia da espressioni melodrammatiche, e da imagini ad effetto.

Intanto che ciò si svolgeva nell'orchèstra il signor Edoardo Devrient si occupava della scena e riuscì in poco tempo a ristabilire la disciplina e a ottenere particolari effetti d'assieme; anche lui seppe fare in modo da soddisfare le esigenze di Spontini, che ci aveva messo in grande imbarazzo.

Conformemente alla versione raccorciata, adottata ovunque in Germania, noi avevamo risoluto di terminare l'opera col duetto appassionato che cantano Licinio e Giulia dopo la liberazione, e che il coro accompagna. Ma il maestro insistette perchè si facesse seguire questo duetto dalla conclusione originale, con ballo e coro di gioia, secondo la vecchia tradizione dell'*Opera seria* francese. Gli ripugnava grandemente di vedere la sua brillante partitura spegnersi miserabilmente in un campo di supplizio. Egli voleva a tutta forza un cambiamento di scenario, un nuovo quadro rappresentante, in mezzo alla luce più viva, il boschetto di rose di Venere; là, fra danze allegre e canti di allegrezza, la coppia, libera di ogni fastidio, sarà condotta all'altare nuziale da un grazioso corteggio di sacerdoti e sacerdotesse di Venere, adorne di rose.

Così fu fatto: la cosa, disgraziatamente, fu ben lungi dall'aiutare il successo che noi auguravamo tanto vivamente.

La rappresentazione procedette con grande precisione, e fu animata da fervido zelo; ma, quanto al modo con cui veniva interpretata la parte principale, un inconveniente saltò agli occhi di tutti, che nessuno di noi aveva avvertito prima.

Evidentemente la nostra grande Schrœder-Devrient non aveva più l'età di rappresentare Giulia; ella aveva acquistato in tutta la sua aria, un non so che di matronale, che si accordava poco con ciò che pretendeva il libretto: la più giovane delle vestali. Questa discordanza risaltava sopratutto alla vicinanza di una grande vestale come quella della interpretazione di Dresda. Questa parte era sostenuta da mia nipote, Johanna Wagner, che aveva allora diciassette anni; il giovanile splendore della sua verginale beltà era tanto straordinario, che nessun artifizio avrebbe potuto dissimulare; per di più l'incanto irresistibile della sua voce, le sue eccellenti disposizioni per la forte dizione drammatica, facevano nascere in tutti i presenti il desiderio, per quanto involontario, di vederla cambiare la sua parte con quella della grande tragica.

Questo ravvicinamento sfavorevole non poteva sfuggire all'occhio acuto della signora Devrient; ella sembrò credersi obbligata, per conseguenza, a mantenersi vittoriosamente nella sua difficile posizione, facendo un supremo appello a tutte le risorse del suo talento. Questo sentimento la spinse, in più di un luogo, a qualche esagerazione, e anche la trascinò in un passaggio importante, a uno sbaglio in verità abbastanza grave.

Dopo il grande terzetto del secondo atto, Giulia, appena il suo amante ha trovato la salvezza nella fuga, ritorna spossata, morente alla ribalta e dalla sua anima oppressa, sfugge questo grido: « Egli si è salvato... » La signora Schrœder si lasciò trascinare, anzichè a cantare queste parole, a dirle come *parlato*.

Già più di una volta, nel *Fidelio*, ella aveva provato come potentemente trasportasse il pubblico, l'effetto di una parola decisa, proferita, nell'eccesso della passione, su un tono che la avvicinava al puro accento parlato: a questo passaggio: « Un passo di più, tu sei morto » ella *parlava* la parola *morto* piuttosto che cantarla.

Questo sorprendente effetto, l'avevo pure provato per parte mia; ed era effetto del prodigioso terrore del quale io fui preso, sentendomi bruscamente precipitato, come da un colpo d'ascia, dall'altezza della sfera ideale ove la musica eleva le situazioni anche le più orribili, sul nudo suolo della più spaventosa realtà! Vi era in ciò come una rivelazione diretta dei limiti estremi del sublime:

ricordando questa impressione, non posso farla meglio comprendere che paragonandola al fulmine che subitamente illumina due mondi assolutamente distinti al punto istesso ove essi si toccano restando tuttavia assolutamente separati, e ciò in tal maniera, che in questo medesimo rapido istante, si crede veramente abbracciare l'uno e l'altro con un solo colpo d'occhio.

Ma quale estrema difficoltà per afferrare questo rapido istante! Quale pericolo non è il giocare con questo elemento, questo temibile elemento, e cercare di appropriarlo ad uno scopo personale! Ben ne feci esperienza nella circostanza in questione, poichè il tentativo della grande tragica, fallì completamente. Udendo questa esclamazione emessa con pena da una voce sorda e rauca, io provai con tutto il pubblico l'impressione di ricevere una doccia d'acqua fredda, di modo che noi tutti vedemmo in ciò semplicemente un effetto teatrale mancato!

È a credersi che l'attesa del pubblico fosse stata troppo vivamente eccitata, senza parlare dell'obbligo di pagare il doppio, per godersi lo spettacolo curioso di Spontini sullo scanno del direttore d'orchestra? È a credersi che lo stile generale dell'opera, col suo antiquato soggetto alla francese, producesse l'involontaria impressione di una cosa alquanto fuori di moda, a dispetto degli splendori e delle bellezze della sua musica? Oppure è a dirsi infine che lo sviluppo fiacco, quasi come gli effetti drammatici della signora Devrient, avessero un triste effetto? Ad ogni modo, i sentimenti del pubblico non poterono arrivare al vero entusiasmo; gli applausi abbastanza languidi coi quali la serata si chiuse sembrarono un semplice attestato di stima reso alla riputazione unanimemente riconosciuta del maestro; così non potei a meno di provare un penoso sentimento quando lo vidi avanzarsi sulla scena, tutto rilucente delle sue decorazioni, rispondere con saluti riconoscenti alla chiamata non molto calorosa, del pubblico dopo la calata della tela.

Nessuno, meno che Spontini, si fece delle illusioni su questa accoglienza pochissimo incoraggiante. Egli risolse di tentare miglior fortuna; a questo scopo non cercò altri mezzi che quello che aveva l'abitudine di usare a Berlino, per ottenere una sola piena e un pubblico eccitato. L'esperienza avendogli insegnato che, la domenica,

la sala era sempre piena e il pubblico riscaldato, egli procurava che le sue opere fossero rappresentate nella domenica. Si offrì dunque di dirigere un'altra volta la sua opera la prossima domenica.

Questo giorno essendo ancora abbastanza lontano, questo prolungamento di soggiorno rinnovò per noi il piacere particolare di godere ancora la interessante compagnia di Spontini. Ho fedelmente conservato la memoria delle lunghe ore passate in compagnia del maestro, qualche volta dalla signora Devrient, qualche altra in casa mia, e ben volontieri ne ricordo qualche particolare.

Mi ricordo sopratutto un pranzo dalla signora Devrient; Spontini vi prese parte con sua moglie, una sorella di Erard, il celebre fabbricatore di pianoforti; noi vi avemmo una conversazione assai lunga e animata.

Generalmente egli non prendeva parte ad una riunione che mettendovi una attenzione calma e dignitosa, coll'aria di un uomo che aspetta d'essere richiesto della propria opinione. Quando egli credeva dover prendere la parola, si esprimeva con tono pomposo, con frasi decise e categoriche, con riflessioni di chi dà sentenze, che non permettevano, come una gran mancanza, qualunque idea di contraddizione. Ma dopo pranzo, quando ci riunimmo, egli si lasciò andare e si riscaldò assai. Dissi già ch'egli mi dimostrava tutta la condiscendenza compatibile colla sua natura; mi dichiarò dunque senza giri di frasi che egli aveva dell'amicizia per me, e che intendeva darmene una prova mettendomi in guardia contro la funesta idea di continuare la mia carriera di compositore drammatico. Aggiunse ch'egli pensava bene che non sarebbe se non con grande difficoltà ch'egli potesse convincermi di un tal servizio d'amico; ma egli riteneva come dovere talmente indispensabile di prendersi così cura della mia felicità, che non gli sarebbe dispiaciuto, per riuscirvi, di restare sei mesi a Dresda; nella stessa occasione, si avrebbe potuto mettere in scena, sotto la sua direzione, le altre sue opere, specialmente *Agnese di Hohenstaufen*.

Per meglio farmi sentire il pericolo che vi era nello avventurarsi, dopo Spontini, nella carriera drammatica, egli cominciò con uno speciale elogio al mio indirizzo; ecco le sue parole: « Quando io intesi il vostro *Rienzi*, io dissi: è un uomo di genio, ma ha fatto già più di quello

che non possa fare. » E per spiegarmi questo paradosso, rimontò indietro così: « Dopo Gluck, sono io che ha fatto la grande rivoluzione colla *Vestale;* io ho introdotto il *Vorhalt della sesta* (1) nell'armonia e la gran cassa nell'orchestra; con *Cortez* ho fatto un passo più avanti; poi ho fatto tre passi coll'*Olimpia; Nurmahal*, *Alcidor* e tutto quello che ho fatto nei primi tempi di Berlino, io ve le lascio, erano tutte opere occasionali; ma, dopo, ho fatto cento passi in avanti coll'*Agnese di Hohenstaufen*, dove ho imaginato un impiego dell'orchestra che sostituisce perfettamente l'organo ».

Aggiunse che, dopo quell'epoca, egli si era occupato di un nuovo soggetto, *Le Ateniesi;* che il principe ereditario, attualmente re di Prussia, aveva anzi vivamente insistito perchè terminasse quest'opera.... ed eccolo tirare dal portafogli, una prova del suo asserto, qualche lettera di questo monarca, per farcele leggere. E quando noi ebbimo letto, egli continuò, dichiarando che, a dispetto di questa lusinghiera insistenza, egli aveva definitivamente rinunciato a trattare questo soggetto in musica, per quanto egli lo trovasse eccellente, per la ragione ch'egli era persuaso di non poter sorpassare la sua *Agnese di Hohenstaufen*, e riuscire a inventare del nuovo. Egli concluse così: « Ora, come mai volete voi che chiunque possa inventare qualche cosa di nuovo, quando io, Spontini, vi dichiaro non potere in alcun modo sorpassare le mie opere precedenti; d'altra parte essendo certo che dopo la *Vestale* non si è più scritta una nota che non fosse rubata dalle mie partiture ».

Per provarci che codesta accusa di plagio non era semplicemente una frase buttata lá, ma che essa si posava su fatti scientificamente constatati, egli invocava la testimonianza della propria moglie. Ella aveva sott'occhio come lui, una voluminosa dissertazione scritta su questo soggetto di uno dei più illustri membri dell' Accademia francese; in questa memoria che, per motivi particolari, non era stata pubblicata, era provato assai chiaramente, e con ragioni dimostrative, che, senza il *prolungamento della sesta*, inventato da Spontini e messo in opera nella *Vestale*, tutta la intera melodia moderna non esisterebbe,

(1) Prolungamento della sesta.

e che tutte le formole melodiche impiegate dopo, erano assolutamente e unicamente rubate alle sue composizioni.

Non sapevo come comportarmi; ebbi tuttavia la speranza di ricondurre l'inflessibile maestro a degli apprezzamenti meno severi, per lo meno in ciò che concerne i progressi che era riservato a lui stesso di raggiungere. Ammettendo con lui che le cose fossero realmente come le aveva dimostrate l'accademico, io mi arrischiava a domandargli s'egli non si sentisse stimolato a trovare nuove forme musicali, nel caso in cui gli si presentasse un poema di una tendenza poetica non ancora da lui tentata. Egli ebbe un sorriso di pietà e mi fece osservare che la mia stessa questione conteneva un errore: dove dunque trovare questo andamento nuovo? « Nella *Vestale*, aggiunse, ho trattato un soggetto romano, in *Fernando Cortez* un soggetto ispano-messicano, nell'*Olimpia* un soggetto greco-macedone, infine nella *Agnese di Hohenstaufen* un soggetto tedesco: tutto il resto non val niente ». Bene inteso, parlandogli di un lavoro a tendenze nuove, egli voleva ben sperare che io non avessi in testa il genere cosidetto romantico *à la Freischütz:* simili puerilità erano indegne di occupare un uomo serio; l'arte, in effetto, è una cosa seria, e tutto quello che è serio con lui era finito. Da qual paese, insomma, sortirebbe il compositore capace di sorpassarlo? Nessun tranne che codesta fenice venisse dagli italiani (i quali egli trattava semplicemente col nome di *cochons)*, dai francesi che si limitavano a imitare gli italiani, o dai tedeschi, che non potevano strapparsi ai loro sogni puerili, le buone disposizioni dei quali, caso mai ne avessero avute, erano ora completamente quotate della influenza degli ebrei. « Oh! credetemi, v'era della speranza per la Germania quando io ero imperatore della musica a Berlino; ma da che il re di Prussia ha abbandonato la sua musica al disordine causato dai due ebrei erranti ch'egli ha attirato, qualunque speranza è perduta! »

In questo momento della nostra riunione, l'amabile padrona di casa credette accorgersi che non sarebbe fuori di proposito fare qualche po' di diversione alla grande sovreccitazione del maestro. Il teatro era a due passi dalla casa e siccome appunto quella sera si rappresentava *Antigone*, ella esortò Spontini a lasciarvisi condurre da un

amico presente fra gli invitati, assicurandolo che la messa in scena, disposta eccellentemente al modo antico, sui piani di Semper [1], lo interesserebbero molto. Egli dapprima rifiutò, pretese ch'egli già conosceva ciò da che aveva dato l' *Olimpia*, e in ben migliori condizioni. Si arrivò tuttavia a deciderlo; ma la sua assenza non fu lunga; egli ritornò con uno sdegnoso sorriso, e dichiarò ch'egli ne aveva visto e inteso più che non gli abbisognasse per essere confermato nel suo sentimento.

L'amico che lo accompagnava ci raccontò più tardi che appena entrato con Spontini nella tribuna quasi vuota dell'anfiteatro, il maestro, al debutto del coro di Bacco, si era voltato verso di lui: « *c'est de la Berliner Sing Accadèmie, allons-nous-en.* » E così dicendo egli aperse un poco la porta: un raggio di luce cadde su un' ombra ch'egli non aveva avvertita prima, e che si nascondeva, solitaria, dietro una colonna; il nostro amico aveva riconosciuto Mendelssohn, e ne aveva concluso ch'egli aveva perfettamente inteso la frase di Spontini.

I giorni seguenti, noi scoprimmo chiaramente, a traverso i discorsi esaltati del maestro, l'idea fissa di farsi invitare da noi a prolungare il suo soggiorno a Dresda per concretare la serie delle sue opere. Ma già la signora Schrœder-Devrient, credendo di far bene, pensava nell'interesse medesimo di Spontini, di impedire una seconda rappresentazione della *Vestale*, almeno fino a che egli fosse in Dresda: ella voleva così evitare al compositore una crudele disillusione per le speranze ch'egli nutriva tanto passionalmente. Ella ebbe ancora il pretesto di una indisposizione, ed io fui incaricato dalla amministrazione del teatro di avvisare il maestro che una sospensione, incerta nei termini della ripresa, era a prevedersi. Questa missione mi era così penosa, che fui felice di associarmi Roeckel, nostro direttore della musica. Roeckel, egli pure, aveva guadagnato le buone grazie di Spontini, e parlava francese ben più facilmente ch'io non facessi.

Fu con una reale ansietà che noi andammo dal maestro; noi ci aspettavamo una cattiva accoglienza. Così qual non

---

(1) Architetto, di Dresda. Prese parte con Wagner alla insurrezione del 1848 e fu esiliato con lui. Autore dei piani del teatro di Bayreuth.

fu il nostro stupore, vedendo il maestro, prevenuto molto a proposito da un biglietto della signora Devrient, venire verso di noi con aria sorridente. Egli ci comunicò che era obbligato a partire il più presto possibile per Parigi, da dove contava recarsi immediatamente a Roma, chiamato dal Santo Padre, il quale gli aveva allora appunto conferito il titolo di *conte di sant' Andrea.* Nello stesso tempo ci mostrò un secondo documento, per il quale il re di Danimarca gli dava titoli di nobiltà. In realtà si trattava del brevetto di cavaliere *dans l'ordre de l'Eléphant,* brevetto appunto che conferisce la dignità nobiliare; ma non era della decorazione, cosa di poco prezzo a' suoi occhi, ciò di cui mi faceva menzione Spontini; ciò che egli citava con fierezza, era il titolo aristocratico. L'orgogliosa contentezza che ne provava saltava alla vista dai suoi trasporti di una gioia infantile. Dal ristretto cerchio dei lavori della *Vestale,* egli era stato trasportato come per effetto di un incanto liberatore, in una sfera di gloria, dall'alto della quale egli contemplava questo mondo e la sua miseria di opere con un sentimento di angelica beatitudine. Roeckel ed io, come ben si comprende, benedicemmo dal fondo del cuore il Santo Padre e il re di Danimarca. Facemmo i nostri addii, non senza emozione, a questo uomo originale, e per mettere al colmo la sua felicità, gli feci la promessa di meditare profondamente sui benevoli consigli circa la carriera di compositore drammatico.

Nè più io doveva vederlo. Più tardi, Berlioz mi comunicò la morte del maestro, ch'egli aveva fedelmente assistito nella agonia; egli mi disse che all'approssimarsi della sua fine, Spontini aveva opposta fiera resistenza alla fatalità, e che gli gridava ogni momento; *Je ne veux pas mourir, je ne veux pas mourir!* » Per consolarlo Berlioz gli disse: *Comment pouvez-vous penser mourir, vous, mon maitre, qui êtes immortel!* »

« *Ne faites pas d'esprit!* » gli replicò il vecchio pieno di collera.

Non mi ricordo d'aver trovato, nelle mie disposizioni a Dresda, l'occasione di riflettere più a fondo sulle impressioni estremamente originali ch'io ricevetti dal curioso incidente avuto con Spontini, e di aver avuto la minima esitazione a farle accordare coll'alta stima che

provavo per questo grande maestro, la quale non aveva potuto, dopo tutto, che aumentare. Evidentemente io non avevo avuto sotto gli occhi che il mio còmpito, coll'età, e dalla prodigiosa esagerazione della coscienza ch'egli aveva del proprio valore, i tratti del suo carattere d'uomo erano stati spinti fino alla caricatura. Io non rimasi meno colpito dall'influenza esercitata su Spontini dall'assoluta decadenza della musica drammatica, durante il periodo che lo vide invecchiare a Berlino, in una sterile ed equivoca situazione. Il fatto di mettere la sua gloria principale nei dettagli secondari, provava solamente che il suo giudizio era ritornato all'infanzia; ma ciò non poteva abbassare ai miei occhi il valore eccezionale delle sue opere, qualunque fosse l'opinione eccessiva ch'ei ne avesse. Dirò di più: se il suo orgoglio si era gonfiato in modo sì smisurato, ciò non era per il paragone del proprio merito con quello dei musicisti celebri che ora lo soppiantavano; questo paragone, io lo facevo da parte mia, ed esso non contribuiva poco a giustificare il vecchio maestro ai miei occhi.

Vedendo il poco conto in cui ei teneva codesti principi del mondo musicale, io sentivo che nel più profondo del mio cuore ero ben più d'accordo con lui di quello che allora non avessi osato confessare. Ne risulta questo strano fatto, che questa visita a Dresda, una volta spoglia dai tratti di un ridicolo quasi unico, mi riempiva il cuore di una profonda simpatia, mescolata ad una specie di terrore, per codesto uomo del quale mai non trovai l'eguale.

LETTERA

sulla esecuzione del « Tannhäuser » a Parigi.

Parigi, 27 marzo 1861.

Vi ho promesso delle notizie dettagliate su tutto quanto riguarda l'affare del *Tannhäuser* a Parigi; credo ora sia il caso di sdebitarmi della promessa, e lo faccio tanto più volentieri, ora che l'affare ha preso una piega così decisa, e che io posso giudicarlo dall'alto, e abbrac-

ciare tutti i dettagli, dandone un resoconto con sangue freddo come se lo facessi per me medesimo. Per ben comprendere la cosa, bisogna che io dica qualche parola dei veri motivi che mi hanno deciso ad andare a Parigi piuttostochè altrove. Se me lo permettete dunque, io comincerò da questo punto.

Da quasi dieci anni, io ero stato privato del confortante piacere di udire, non fosse che di tempo in tempo, buone esecuzioni delle mie opere drammatiche; provavo infine il bisogno di cercare un qualche luogo dove potessi gustare in un avvenire più o meno lontano, codeste viventi emozioni dell'arte mia, divenute per me indispensabili. Io sognavo perciò qualche modesto cantuccio della Germania. Già il granduca a Baden, con una benevolenza che mi commosse grandemente, mi aveva accordato l'autorizzazione di allestire e dirigere la mia ultima opera al teatro di Karlsruhe; così nell'estate del 1859 feci al granduca le più vive istanze perchè mi lasciasse trasformare in uno stabilimento definitivo nei suoi Stati un soggiorno a tutta prima puramente temporaneo; se no non mi sarebbe restato altro partito a prendere che quello di andare a fissarmi a Parigi. Alla manifestazione dei miei voti, mi fu risposto: impossibile!

Nell'autunno del medesimo anno, mi posi in cammino per Parigi; avevo sempre in vista la rappresentazione del mio *Tristano*, per la quale io contavo essere chiamato a Karlsruhe il 3 dicembre; io pensavo che dopo aver presieduto in persona alla prima prova della mia opera, io avrei potuto lasciarla passare agli altri teatri tedeschi; mi era sufficiente pensare che nell'avvenire avrei potuto intendere le altre mie opere; in questa ipotesi, l'unico in teresse che Parigi aveva per me era di udirvi, di tempo in tempo, un eccellente quartetto, una scelta orchestra, e di poter così immergermi in codesto mondo ove vibravano gli organi viventi dell'arte mia. Questi progetti furono annientati d'un sol colpo da una notizia che mi arrivò da Karlsruhe: si dichiarava impossibile la rappresentazione del *Tristano*. Le difficoltà della mia situazione mi suggerirono subito l'idea di scritturare a Parigi, per la prossima primavera, dei cantanti tedeschi di un talento e di una riputazione provata e di allestire, agli Italiani, col loro concorso, questa esecuzione modello tanto desi-

derata della mia nuova opera; io contavo invitare a questa rappresentazione i direttori d'orchestra e amministratori dei teatri tedeschi, dai quali ero favorevolmente conosciuto, allo scopo di arrivare così al risultato ch'io dovevo ottenere a Karlsruhe. Ma il mio piano non poteva riuscire senza una partecipazione importante del pubblico parigino; ero dunque tenuto per prima cosa ad abituarlo a gustare la mia musica; è a questo scopo ch'io diedi agli Italiani i tre famosi concerti. Per quanto i loro successi fossero stati grandissimi, come accoglienza e come affluenza, questo non potè disgraziatamente affrettare la realizzazione del progetto principale che avevo concepito; poichè in questa stessa occasione, le difficoltà di una tale intrapresa mi apparvero in tutta la loro evidenza, senza parlare della impossibilità che si presentava di riunire a Parigi, alla medesima epoca, i cantanti tedeschi scelti da me: così queste ragioni mi obbligarono a rinunciare al mio disegno.

Mentre questi ostacoli si accumulavano così attorno a me, e al momento in cui, oppresso da fastidi, io volgevo ancora l'occhio alla Germania, appresi, con mia grande sorpresa, che alla corte delle Tuileries la mia situazione era stata l'oggetto di convegni e di calorose raccomandazioni. Questo movimento di simpatia tanto straordinario, lo dovevo alla iniziativa fino ad allora ignorata di qualche membro della legazione tedesca a Parigi. I loro sforzi riuscirono tanto bene, che l'imperatore, alle istanze di una principessa tedesca in grande favore presso di lui, che gli parlò sopratutto del mio *Tannhäuser* con dettagli i più incoraggianti, diede immediatamente l'ordine di allestire quest'opera all'Accademia imperiale di musica.

Senza negare il vivo piacere che mi cagionò questa testimonianza affatto inattesa del successo delle mie opere, in un mondo dal quale io ero rimasto completamente in disparte, confesso tuttavia che io non vedevo senza una grande apprensione una rappresentazione del *Tannhäuser* in quel teatro. Chi non sapeva meglio di me che codesto gran teatro d'opera aveva rinunziato da molto tempo a qualunque indirizzo d'arte seria, che esigenze ben lontane dalla musica drammatica vi erano prevalse, e che l'opera stessa non vi serviva più che di pretesto per il ballo? Dichiaro che nell'occasione di istanze reiterate a me di-

rette, in questi ultimi anni, per far rappresentare una delle mie opere a Parigi, io pensava meno a ciò che si chiama il *Grand-Opéra* che non al *Théâtre lyrique*, più modesto e per conseguenza più adatto ad un tentativo. Avevo per ciò due ragioni principali: al *Théâtre lyrique*, non vi era una categoria speciale di pubblico che dà il tono; poi in grazia della esiguità delle risorse, il ballo propriamente detto non vi è diventato il perno di tutta la macchina artistica. Ma il direttore di questo teatro, dopo aver pensato egli stesso parecchie volte all'idea di allestire *Tannhäuser*, dovette rinunciarvi, per mancanza di un tenore che fosse all'altezza delle difficoltà della parte principale.

Non mi ero sbagliato: subito al primo abboccamento col direttore del *Grand-Opéra*, la prima cosa in questione, la condizione essenziale per il successo dell'opera, fu l'aggiunta di un ballo, e ciò al secondo atto, non altrove. Non mi occorse molto tempo per scoprire il vero motivo di una tale esigenza: difatti, avendo cominciato col dichiarare che era appunto il secondo atto del quale io non potevo interrompere l'andamento con un ballo, privo di qualunque ragione d'essere in quel momento, aggiunsi che, per contro, al primo atto, il luogo dell'azione al principio, la voluttuosa corte di Venere, mi sembrava adatto allo svolgimento di una scena coreografica di grande carattere, tanto più che in quel momento, nella mia prima concezione, la necessità della danza mi era sembrata imporsi. Ero anzi realmente sedotto dall'idea di colmare codesta lacuna evidente della mia prima partitura, e feci uno schizzo dettagliato dal quale questa scena del Venusberg veniva a prendere grande importanza. Questo piano fu respinto dal direttore con grande energìa; egli mi confessò, senza molti preamboli, che per un'opera, non era soltanto necessario avere un ballo, ma che sopratutto bisognava far ballare verso la metà della serata; è appunto in tale momento che gli abbonati, dei quali il ballo è l'oggetto principale, quasi esclusivo, prendono posto nei palchi, abituati come sono a pranzare molto tardi; un ballo che avesse luogo al principio dello spettacolo non darebbe loro alcuna soddisfazione, poichè essi non assistono mai al primo atto. Tale dichiarazione e altre del medesimo genere mi furono ripetute in seguito dal mi-

nistro di Stato; insomma mi si dichiarò così categoricamente che tutte le probabilità del successo dipendevano dal sottoporsi a tali condizioni, ch' io mi sentii propenso ad abbandonare qualunque intrapresa.

Mentre pensavo, con più premura che mai, a ritornarmene in Germania, e a chi avrei potuto dirigermi per l'esecuzione delle mie nuove opere, dovetti finire per riconoscere il valore dell'ordine imperiale, che metteva a mia piena ed intera disposizione, senza condizione nè riserva, tutta questa grande istituzione dell'Opera, e mi accordava le più ampie facoltà in ciò che mi abbisognava. Non appena avessi formulato il desiderio di un acquisto, subito ciò veniva fatto, senza menomamente guardare alla spesa; quanto alla messa in scena, vi si procedeva con tale cura delle minime cose come mai avrei potuto imaginare. In tali circostanze tanto nuove per me, non tardai ad essere invaso dal pensiero che potrei alfine provare la gioia di una rappresentazione assolutamente perfetta, anzi ideale. Ed è precisamente la visione di una simile esecuzione (qualunque sia l'opera) che non mi dava requie da molto tempo e mi ha seriamente preoccupato, da che mi tenni in disparte dal nostro teatro d'opera; ed ecco che i mezzi dei quali non avevo potuto disporre, mai e in nessun luogo, si trovavano ai miei ordini, qui a Parigi, in un modo assolutamente inatteso, e in una epoca in cui nessuno sforzo avrebbe potuto mettermi in grado di ottenere nella mia patria un favore che a questo si avvicinasse anche lontanamente. Lo confesso francamente, questo pensiero mi diede un ardore che io non avevo conosciuto da molto tempo, e se vi si mescolava qualche amarezza, non faceva che esaltare ancor più questo ardore. Ben presto non ebbi altro in testa che un unico pensiero, la possibilità di una rappresentazione perfettamente bella, e nella preoccupazione costante di dare corso a questa possibilità, io con rifiuti resistevo a lasciarmi influenzare da tale o tale altra considerazione: se io riesco a realizzare ciò che mi sembrava possibile, mi dicevo, che importa a me del Jockey-club e del suo ballo!

Da allora non ebbi più che una cura: l'interpretazione. Non vi era un tenore francese, a quanto mi dichiarò il direttore, che potesse sostenere la parte di *Tannhäuser*.

Da quanto mi avevano detto delle qualità brillanti del giovane cantante Niemann, io lo indicai al direttore per la parte principale, senza averlo inteso, per vero dire; ma la circostanza speciale ch'egli possedeva una buona pronunzia francese condusse, dopo una discussione delle più minuziose, alla conclusione della sua scrittura, con una paga assai elevata. Parecchi altri cantanti, specialmente il baritono Morelli, dovettero l'essere scritturati unicamente al voto ch'io espressi di averli ad interpreti. Per il resto, io preferiva a qualche artista in vista e godente già il favore del pubblico a Parigi, ma la abitudine inveterata del quale mi tirava fuori di strada, degli artisti ancora all'inizio di carriera, per la ragione ch'essi si presterebbero con maggiore condiscendenza alle esigenze del mio stile particolare. Fui sorpreso della cura meticolosa colla quale si procedeva per le prove del canto al piano; ecco una cosa assolutamente ignorata da noi; grazie alla viva intelligenza e al sentimento delicato dello « *chef du chant* » Vauthrot, i nostri studî produssero a vista d'occhio dei risultati di una rara perfezione. Fui in modo speciale contento di constatare con quale pronta intelligenza gli artisti francesi della nuova generazione entravano nello spirito delle loro parti, e quale zelo, quale ardore essi mettevano nello adempiere il loro compito. Io stesso riprendeva dunque piacere per la mia opera già antica; ritoccai la partitura con tutta la cura possibile e rifeci interamente la scena di Venere col ballo che la precede, e mi sforzavo sopratutto di far concordare esattamente, in tutta l'opera, la parte cantata col nuovo testo francese.

Fin qui, tutta la mia attenzione si era concentrata nella interpretazione, e avevo lasciato da banda qualunque considerazione estranea a questo oggetto; ma finii tuttavia per accorgermi con dispiacere che codesta medesima interpretazione non si manterrebbe alla altezza ch'io avevo sognato. Mettere il dito sui punti precisi dove dovetti abbandonarmi ai miei disinganni non è facile cosa. Ad ogni modo, l'ostacolo il più scabroso era nel cantante che interpretava la parte principale; più ci approssimavamo alla rappresentazione, più il suo scoraggiamento cresceva; si era pensato fare cosa necessaria mettendolo in rapporto coi critici, e questi gli predicevano la caduta

irremissibile della mia opera. Le belle speranze che io avevo avuto durante le prove al piano, svanirono sempre più avvicinandosi la messa in scena e la lettura coll'orchestra. Vidi che noi ripiombavamo al livello d'una rappresentazione banale d'opera, e che qualunque sforzo per sorpassarlo sarebbe vano.

Da questo punto di vista, mancava un elemento di successo al quale era ben naturale che io non avessi pensato al principio, e che solo avrebbe potuto dare il rilievo voluto a una rappresentazione di questo genere: cioè la presenza di un artista in vista, già adattato e accarezzato dal pubblico, mentre io mi presentava al suo giudizio con una compagnia quasi interamente composta di debuttanti. Una cosa infine mi dispiaceva sopratutto: il non aver potuto ottenere che il direttore d'orchestra in funzione mi cedesse la direzione, grazie alla quale io avrei potuto esercitare una grande influenza sullo spirito della interpretazione; e ciò che finiva per disgustarmi, ciò che, ancora oggi, è il colmo del mio profondo dolore, è il non aver potuto ottenere che si cedesse al mio desiderio di ritirare la partitura, l'aver dovuto acconsentire, con una umiliante rassegnazione, che la mia opera venisse eseguita senza ispirazione e senza slancio.

Quanto al modo con cui la mia opera sarebbe stata accolta dal pubblico, l'assieme di tali circostanze me ne rendevano quasi indifferente; la più brillante accoglienza non avrebbe potuto decidermi a seguire una lunga serie di rappresentazioni, dato il poco piacere che vi prendevo.

Mi sembra, in quanto concerne la natura di questa accoglienza, che vi si abbia, fino ad ora, mantenuto espressamente nell'errore; certo vi sbagliereste grandemente, se voi tiraste da vostre precedenti informazioni, su ciò che riguarda il pubblico parigino in generale, una conclusione lusinghiera forse per il pubblico tedesco, ma in verità molto ingiusta. Io persisto, al contrario, a riconoscere al pubblico parigino delle qualità eccellenti, specialmente una facilità di osservare il senso della cosa, vivissima, e un sentimento della giustizia veramente generoso.

Ecco un pubblico (parlo di questo pubblico preso nel suo assieme), al quale io sono, personalmente, del tutto sconosciuto, un pubblico al quale i giornali, i parolai e i

fannulloni raccontano giornalmente sul mio conto le cose le più assurde, e che si cerca di agitare contro me con una rabbia quasi senza esempio; ebbene! che un tale pubblico, durante quarti d'ora interi, lotti per me contro una cricca e mi prodighi le testimonianze più ostinate della sua approvazione, è certo uno spettacolo che dovrebbe mettere la gioia nel cuore, fossi stato l'uomo il più indifferente del mondo.

Grazie alla strana sollecitudine di coloro che dispongono esclusivamente dei posti in un giorno di *première*, e che mi avevano quasi rifiutato di collocare alcuni miei amici personali, si vedeva riunito quella sera, nella sala del *Grand-Opéra*, un pubblico, la figura del quale annunziava, a qualunque osservatore di sangue freddo, una estrema prevenzione contro la mia opera; aggiungetevi tutta la stampa parigina, ufficialmente invitata in simili casi e della quale basterà che voi leggiate i resoconti per giudicare della sua ostilità contro di me: in tali condizioni, voi vorrete bene ammettere ch'io possa permettermi di pronunziare la parola *vittoria*, se vi affermo, senza la menoma esagerazione, che l'esecuzione mediocre della mia opera fece scoppiare gli applausi più nudriti, più unanimi, che quelli dei quali fui fino ad ora, in Germania, l'oggetto e il testimonio. I critici musicali di qui, in maggioranza, si può anzi dire nella totalità, erano gli uccelli di richiamo dell'opposizione, quasi generale al principio. Fin verso la fine del secondo atto, essi si erano affaticati a distogliere l'attenzione del pubblico; lasciarono quindi intravvedere la paura d'essere obbligati ad assistere ad un successo completo e strepitoso del *Tannhäuser;* per modo che ebbero ricorso ad uno stratagemma; consisteva questo nello scoppiare in risa abbastanza villane, dopo le repliche sulle quali si erano intesi alle prove generali. Arrivarono così, alla fine del secondo atto, a produrre una diversione abbastanza fastidiosa e tale da diminuire l'importanza alla manifestazione che ebbe luogo alla calata del sipario.

Codesti signori, a tutte le prove generali, dalle quali non fu in mio potere farli star lontani, avevano osservato che era sul terzo atto che si basava il successo propriamente detto dell'opera. Un bellissimo scenario del signor Desplèchin, rappresentante il vallone ai piedi della

Wartburg, alla luce di un crepuscolo autunnale, impose già alle prove, su tutti i presenti, l'incanto in grazia del quale la disposizione di spirito necessario per comprendere le scene seguenti si svolgeva irresistibilmente. Per gli interpreti, queste scene furono la parte più brillante di tutta l'esecuzione. La realizzazione musicale e scenica del coro dei pellegrini raggiunse una bellezza che non poteva essere sorpassata: la preghiera di Elisabetta era resa alla perfezione e con una espressione commovente dalla signorina Sax; la fantasia all'indirizzo della stella della sera era sospirata da Morelli con perfetta delicatezza elegiaca; questa schiera di pezzi conduceva sì felicemente il racconto del pellegrinaggio (la miglior parte dell'interpretazione di Niemann quello che sempre gli guadagnò i più grandi applausi), che anche gli avversari i più arrabbiati della mia opera dovettero confessare a sè medesimi l'importanza assolutamente eccezionale del successo riservato a questo terzo atto. Fu precisamente a questo terzo atto cui si attaccarono i caporioni di cui abbiamo parlato: con fragorosi scoppi di risa, ai quali i motivi, più futili, i più puerili, servivano di pretesto, tentarono di turbare questo stato indispensabile di raccoglimento e di emozione, non appena esso sembrava impadronirsi del pubblico. Senza lasciarsi sbalzar di sella da dimostrazioni ostili, i miei interpreti non piegarono; il pubblico, per parte sua, tenne fermo, e prestò una simpatica attenzione ai loro validi sforzi, sovente ricompensati con calorosi applausi, tanto che alla fine dell'atto, l'opposizione fu completamente annientata dalla veemente chiamata degli interpreti.

L'attitudine del pubblico, la sera della seconda rappresentazione, mi provò che io non mi ero sbagliato, considerando il successo della prima serata come una completa vittoria; poichè fu allora che si potè vedere decisamente a qual genere di opposizione io aveva, oramai, a che fare esclusivamente; voglio parlare del Jockey-Club di qui, e posso tanto più permettermi di citarlo, che il pubblico, gridando: *À la porte les jockeys!* ha egli stesso designato i miei principali avversari ad alta e intelligibile voce. I membri di questo Club (dispensatemi, vi prego, di insistere troppo sulla legittimità del diritto che essi credono possedere di regnare come padroni al *Grand-Opéra*) si

erano sentiti profondamente colpiti nei loro interessi dalla soppressione del ballo abituale al momento della loro entrata, cioè verso la metà della rappresentazione; grande fu dunque la loro costernazione quando si accorsero che *Tannhäuser*, alla prima rappresentazione, non solamente non era caduto, ma che aveva anzi, in realtà, riportato un trionfo. Toccava dunque a loro, oramai, di mettere un po' di buon ordine perchè quest'opera senza ballo si prolungasse alla loro barba di serata in serata; a questo effetto, lasciando la tavola, erano andati a fare ampia provvisione di fischietti da caccia ed altri istrumenti di questo genere, ed ecco che appena entrati in teatro, la manovra contro il *Tannhäuser* cominciò, senza ritegno.

Fino a quel momento, cioè durante il primo atto e fino alla metà del secondo, non si potè sorprendere la menoma apparenza di opposizione; gli applausi i più sostenuti avevano fatto scorta, senza sollevare proteste, ai passaggi dell'opera che si erano gustati. Ma a partire da questo momento, qualunque dimostrazione favorevole divenne inutile: invano l'imperatore medesimo e l'imperatrice diedero alla mia opera, per la seconda volta, testimonianza pubblica della loro benevolenza; quelli che si consideravano come i padroni della sala, e che tutti appartenevano alla più alta aristocrazia della Francia, pronunziarono la sentenza irrevocabile contro il *Tannhäuser*. Fino alla fine, fischietti, zuffoletti, accompagnarono ogni salva d'applausi del pubblico.

Davanti l'impotenza assoluta della direzione di fronte a questo club potente, davanti alla paura manifesta del ministro di Stato medesimo, io non mi credetti più in diritto di esporre più lungamente i miei fedeli interpreti a questa ignobile agitazione, alla quale si sarebbero abbandonati senza scrupolo, ecc., bene inteso, colla speranza che avrebbero battuto forzatamente la ritirata. Dichiarai alla direzione che ritiravo la mia opera, e se acconsentii ad una terza rappresentazione, fu solo a questa condizione, ch'essa avrebbe avuto luogo in domenica, cioè in giorno fuori d'abbonamento, e quindi, in circostanze tali, che gli abbonati non vi fossero attirati, e che al contrario il pubblico propriamente detto avesse potuto occupare la sala. Al mio desiderio di vedere annunziata questa rappresentazione sul manifesto come *ultima*, si rispose con

un rifiuto; e non ebbi altra risorsa che di informare io medesimo le persone di mia conoscenza che non ve ne sarebbero state altre.

Queste misure di precauzione non erano riuscite a dissipare i timori del Jockey-Club; al contrario, i suoi membri credettero vedere in questa rappresentazione domenicale una audace e minacciosa dimostrazione contro i loro interessi; dopo ciò, essi pensavano, una volta che l'opera fosse accolta con un successo incontestato e ammessa nel repertorio, l'esecrato lavoro sarebbe stato facilmente imposto per forza. Non si era osato credere che io parlavo sinceramente, quando assicuravo che in caso di un tale successo del *Tannhäuser*, io non sarei stato che ancor più deciso a ritirare lo spartito. Questi signori rinunciarono dunque per quella sera, ad altri loro divertimenti e ritornarono all'Opéra, equipaggiati e numerosissimi, e rinnovarono la scena della seconda serata.

Questa volta l'esasperazione del pubblico, nel vedere che gli sarebbe stato impossibile assolutamente di seguire la rappresentazione, prese tali proporzioni come mai aveva raggiunto, a quanto mi hanno assicurato; sembrerebbe che i signori perturbatori, se non fosse stato per l'inviolabilità della loro posizione sociale, non avrebbero potuto sfuggire a cattivi trattamenti e a vie di fatto. Lo dico senza ambagi: altrettanto fui stupefatto dalla sfrenata attitudine di questi signori, come fui commosso e tocco dagli sforzi eroici spiegati dal pubblico propriamente detto, per riparare questa negazione di giustizia a mio riguardo; giammai venne nella mente mia il minimo dubbio, per poco ch'esso sia, sul pubblico parigino quando si trova su un terreno neutro e che gli sia proprio.

Il ritiro del mio spartito, oramai ufficiale, ha messo la direzione dell'Opéra in un grande e reale imbarazzo. Ella va gridando sui tetti che nell'affare del mio *Tannhäuser* vede, in luogo di una caduta, un grandissimo successo, e che per quanto interroghi i propri ricordi, non ha nessuna idea che si abbia mai veduto un pubblico attaccarsi con sì viva passione ad un'opera contestata. Sembra alla direzione che i più cospicui introiti sono riservati al *Tannhäuser*, poichè la sala è già affittata per parecchie rappresentazioni. Viene informata della esasperazione crescente del pubblico, nel vedersi privato, da una infima

minorità, dell'interesse ch'egli ha nel poter ascoltare ed apprezzare in pace un'opera nuova della quale si è molto parlato. Vengo a sapere da parte mia, che l'imperatore resta al tutto fedele alle sue buone disposizioni per la mia causa, che l'imperatrice vuol prendere la mia opera sotto la sua protezione, e reclamare delle misure per prevenire il ritorno di nuovi disordini. Nello stesso momento una protesta contro gli indegni incidenti dell'Opéra, indirizzata al ministro di Stato, circola fra i musicisti, i pittori, gli artisti e i letterati di Parigi; mi si dice che essa si ricopre di firme. In tali circostanze, sembra che io dovrei sentirmi abbastanza incoraggiato ad autorizzare la ripresa della mia opera. Ma un'importante considerazione d'arte mi impedisce di farlo.

Fino ad ora, non ho potuto ottenere una sola rappresentazione calma e raccolta della mia opera; queste condizioni speciali, indispensabili per comprendere quello che ho inteso fare, per entrare in quella disposizione di spirito non abituale al pubblico ordinario di opera, colla quale si afferra l'assieme, l'unità di un'opera, codeste condizioni, dico, non sono state ancora realizzate per i miei uditori; e questi, al contrario, non potevano attaccarsi, fino ad ora, che a episodi brillanti, facili a comprendersi per l'esteriorità, e messi là da me semplicemente per incorniciare il mio quadro; questi uditori hanno dovuto limitarsi a rilevare queste pagine, e a salutarle colle loro vive simpatie. Ammettendo che io ottenga ora di far udire al pubblico questa rappresentazione che desidero calma e raccolta, della mia opera, non avrei meno paura di ciò che vi ho precedentemente esposto sul carattere della esecuzione di qui; essa era forzatamente priva di vigore e di slancio, codesta esecuzione, ed è appunto questa la cosa che non è sfuggita ad alcuno di coloro ai quali l'opera è famigliare. Quanto a me, mi era vietato di intervenire personalmente per stimolare questa debolezza; avrei dunque paura ch'essa non divenisse poco a poco evidente e manifesta, a tal punto che io ho rinunciato a qualunque speranza di assistere per questa volta ad un solido successo e non puramente superficiale della mia opera.

Possano dunque, pel momento, tutte le insufficienze di questa esecuzione restare indulgentemente velate dalla

polvere di queste tre sere di combattimento! Possa più d'uno, dopo aver crudelmente annientate le speranze che io avevo messe in lui, ritirarsi per questa volta dalla lotta, colla convinzione ch'ei soccombette per una buona causa e per l'amore di questa causa!

Che il *Tannhäuser* di Parigi, per questa volta, abbia finito la propria carriera! Se il voto di seri amici della mia arte venisse a realizzarsi, se il progetto seriamente concepito a quest'ora da persone molto esperte, e che non mira che alla pronta fondazione di un nuovo teatro d'opera, allo scopo di realizzarvi le riforme delle quali presi anche qui l'iniziativa, dovesse esser messo in esecuzione, forse voi ricevereste ancora una volta da Parigi stesso delle nuove del *Tannhäuser*.

Quanto a quello che è successo fino ad oggi a Parigi circa la mia opera, tenete per certo che il presente racconto è conforme all'assoluta e intera verità; insomma, che questo vi serva di garanzia: che mi è impossibile di accontentarmi di apparenze, nel caso in cui il mio voto il più intimo resti esaudito; i miei desideri non possono essere soddisfatti se non avendo io la coscienza di aver provocata una impressione franca e netta.

MIEI RICORDI

SU

Ludwig Schnorr De Karolsfeld

(morto nel 1865).

Intesi parlare per la prima volta del giovane cantante Ludwig Schnorr de Karolsfeld dal mio vecchio amico Tichatschek, che mi fece visita a Zurigo durante l'estate del 1856, e che attirò la mia attenzione, in previsione dell'avvenire, sulle grandi qualità di questo neofita dell'arte. Allora, Schnorr aveva cominciato la sua carriera drammatica al teatro reale di Karlsruhe; dal direttore di questo teatro, che mi fece visita pure, durante l'estate

dell'anno successivo, seppi la predilezione speciale di Schnorr per la mia musica e per le difficoltà che io imponevo al cantante drammatico. In questa occorrenza, fu convenuto tra di noi che io riserbava la prima rappresentazione del mio *Tristano*, del quale ruminava allora la concezione, per il teatro di Karlsruhe; così, era a sperarsi che il granduca di Baden, assai bene disposto per me, saprebbe appianare gli ostacoli che, ancora allora, si opponevano perchè io riapparissi sul territorio della Confederazione germanica senza essere molestato. Un po' più tardi ricevetti dal giovane Schnorr stesso una bella lettera, colla dichiarazione, quasi passionale, della sua devozione per me.

Per dei motivi circa i quali sussisteva più di un punto oscuro, si dichiarò finalmente impossibile la realizzazione, allora combinata, della rappresentazione a Karlsruhe del mio *Tristano*, finito durante l'estate del 1859. Per quanto concerneva lo Schnorr stesso, mi si informò pure ch'ei non credeva poter arrivare, con tutta l'abnegazione che aveva per me, a rendersi padrone delle difficoltà che si presentavano nell'ultimo atto al cantante della parte principale. Inoltre mi si dipingeva come grave il suo stato di salute; mi si diceva ch'egli era afflitto da una obesità sfigurante la sua linea giovanile. Furono sopratutto le idee risvegliate in me da questo ultimo fatto che mi indisposero. Quando visitai per la prima volta Karlsruhe nell'estate del 1861, l'esecuzione del progetto precedentemente combinato fu rimesso a galla, e ciò per la permanente benevolenza delle buone disposizioni del granduca a mio riguardo; ma io persisteva nel provare una specie di ripugnanza per la proposta che la direzione mi fece di entrare in trattative con Schnorr; dichiarai che non avevo la menoma voglia di fare la conoscenza personale di questo cantante, poichè io temevo, vista la sua infermità, che le idee grottesche suscitate dalla sua figura potessero prevenirmi contro le sue reali qualità d'artista, al punto da rendermi a questo riguardo insensibile.

Una esecuzione della mia nuova opera a Vienna, progettata in questo tempo, non avendo potuto aver luogo, io soggiornai a Biebrich, sulle rive del Reno, durante l'estate del 1862, e di là andai a una rappresentazione del *Lohengrin* a Karlsruhe, per la quale Schnorr era

stato scritturato. Per modo che arrivai segretamente; io mi ero proposto di non farmi vedere da alcuno, sopratutto affinchè Schnorr ignorasse la mia presenza; poichè io credevo di confermarmi nelle mie apprensioni per la impressione rivoltante della presente sua difformità, al punto da voler evitare qualunque relazione personale fra di noi, continuando a fare a meno di lui. Queste paurose disposizioni cambiarono presto. Se la vista del cavaliere del cigno, abbordando la riva nella piccola navicella, produsse su di me l'impressione, sempre un po' strana a tutta prima, della apparizione di un giovanile Ercole, tuttavia, appena si avanzò, l'incanto speciale dell'eroe leggendario, dell'inviato da Dio, si impossessò di me immediatamente; era quello il personaggio del quale non ci si domanda: « Com'è egli mai? » ma del quale anzi si dice: « Eccolo, è lui! » Questa impressione istantanea, così profondamente penetrante, non può essere che paragonata ad un incanto: e mi ricordo di averla ricevuta dalla grande Schrœder-Devrient, nei primi anni della mia adolescenza, in un modo decisivo per tutta la vita, e dappoi non l'ho mai più provata tanto marcata, tanto forte, che all'entrata di Ludwig Schnorr nel *Lohengrin*.

Ascoltando la sua interpretazione, io non tardai ad accorgermi che molte cose non erano ancora arrivate alla maturità, nella sua maniera di comprendere e di rendere; ma questi medesimi difetti avevano per me l'attrattiva di una intatta purezza giovanile, di una casta disposizione allo svolgimento artistico il più fiorente. L'ardore, la tenera esaltazione, che traboccavano dagli sguardi meravigliosamente amorosi di questo giovane, mi attestarono subito di quale demoniaca fiamma fossero destinati a bruciare; egli divenne per me, in pochi istanti, un essere del quale le facoltà illimitate finirono per ispirarmi una tragica angoscia. Alla fine del primo atto, io incaricai un amico, che avevo cercato per questo scopo, di chiedere a Schnorr un colloquio dopo la rappresentazione. La cosa fu fatta: a un'ora avanzata della serata, il giovane campione entrò, fresco e disposto, nella mia camera d'albergo e l'alleanza fu conclusa. Noi non avemmo che a scherzare, non potendoci dire grandi cose. Ma fu convenuto che avremmo combinata una più lunga intervista a Briebrich il più presto possibile.

Là, sulle rive del Reno, noi ci incontrammo ben presto per passare assieme due allegre settimane; Bülow, che era venuto a vedermi nella stessa epoca, stava al pianoforte, e noi percorremmo con comodità i miei abbozzi dell'*Anello dei Nibelungi*, e sopratutto *Tristano*. Là, tutto ciò che poteva condurci all'accordo il più intimo, circa tutti gli interessi artistici che ci toccavano da vicino, fu detto e fu fatto. Quanto ai dubbi di Schnorr sulla possibilità d'esecuzione del terzo atto del *Tristano*, egli mi confessò allora che codesti dubbi si riferivano assai meno ad un infiacchimento, forse temuto, dell'organo vocale e del suo vigore, che alla difficoltà da lui provata di possedere a fondo il concetto di una sola frase: questo unico passaggio, ma che a lui non sembrava meno della più grande importanza era la « Maledizione d'amore »; si trattava specialmente dell'espressione musicale a dirsi, a partire dalle parole: « Del riso e delle lagrime, delle voluttà e delle ferite.... ». Gli spiegai le mie intenzioni e quale accento certamente straordinario abbia voluto dare a questa frase. Mi comprese subitamente; riconobbe che dal punto di vista musicale egli si era sbagliato sul *movimento*, che egli si era figurato troppo rapido; comprese che l'impeto esagerato che ne era risultato, proveniva dal non aver avuto la giusta espressione, ed anche dal non aver compreso il passaggio. Richiamai le sue riflessioni su questo punto, che per l'indicazione di un *movimento* più largo, io volevo certamente ottenere uno sforzo assolutamente non abituale, forse anche di una intensità straordinaria; egli dichiarò che il pretendere la cosa non era il tutto, e mi provò sul momento che era in istato, appunto impiegando *l'allargamento* in questione, di interpretare il passaggio in una maniera assolutamente soddisfacente.

Questo semplice fatto fu per me non solamente indimenticabile ma dei più istruttivi: l'estremo sforzo fisico cessava d'essere penoso, dal momento che il cantante aveva il sentimento della giusta espressione della frase: l'intelligenza gli comunicava subito la forza voluta per sormontare la difficoltà materiale. Ed era quello lo scrupolo delicato che, da anni, aveva tormentato la coscienza artistica del giovane; la sua incertezza nella interpretazione di un solo passaggio lo aveva reso timido al punto

di dubitare che potesse, col suo talento, adempiere il suo compito interamente; quanto a tagliar via questo passaggio, in mezzo al quale i nostri più rinomati trionfanti compositori di opere non avrebbero mancato di ricorrere con solerzia, ciò non poteva naturalmente venirgli in mente; poichè egli riconosceva che era appunto là il punto della piramide fino al quale arrivava la tendenza tragica del personaggio di *Tristano*.

Chi può misurare di quali speranze osai sentirmi animato, dal momento che un tale cantante era entrato nella mia vita!

Ci separammo; fu solamente dopo alcuni anni che nuovi e speciali progetti dovevano riunirci per il coronamento definitivo del nostro compito.

Da questo momento, i miei sforzi per ottenere una rappresentazione del *Tristano* si confusero con quelli che io feci per assicurarmi il concorso di Schnorr; questi sforzi non ebbero il loro effetto che all'epooa in cui un augusto amico dell'arte mia, che ebbi in seguito, mi confidò per questo scopo il teatro reale di Monaco. Nel 1865 al principio di marzo, Schnorr potè fare una breve comparsa a Monaco, allo scopo di avere gli abboccamenti necessari circa il nostro progetto vicinissimo a entrare in esecuzione; la sua presenza diede luogo ad una rappresentazione del *Tannhäuser*, la quale del resto non era stata altrimenti preparata, e per la quale egli assunse la parte principale con una sola prova alla scena. Io non potevo dunque servirmi che di indicazioni verbali, per le spiegazioni ch'egli attendeva sul suo compito, il più arduo fra tutte le parti di cantante de' miei drammi. Da un punto di vista generale, io gli comunicai la triste esperienza da me fatta circa l'effetto prodotto fino allora al teatro dal mio *Tannhäuser;* il risultato finale non era mai stato soddisfacente, per le ragioni che le difficoltà della parte principale non solamente non erano mai state vinte, ma non erano mai state ben comprese. Come caratteristica dominante di questa parte io gli indicai l'*estrema intensità dell'estasi come pure della contrizione,* senza impiegare alcuna gradazione di sentimento intermediario, ma bruscamente, e con un contrasto ben marcato. Per meglio fissare questo principio nella sua interpretazione, io gli feci rilevare l'importanza della prima

scena con Venere; se l'effetto emozionante che si è proposto in questa scena è mancato, la caduta di tutto l'assieme è sicuro; l'attore ha un bel scalmanarsi in grida di allegrezza nel primo *finale*, inalberarsi e lasciarsi trasportare sotto l'anatema al terzo, nulla può, dopo ciò rimettere la cosa su giuste basi. L'importanza di questa scena di Venere non era ancora abbastanza nettamente indicata nel primo abbozzo; più tardi, quando io la ebbi riconosciuta, essa mi suggerì l'idea della mia nuova interpretazione, che, all'epoca in cui parlo, non era ancora stata messa allo studio a Monaco. Bisognava che Schnorr si attenesse all'antico sistema: ragion di più perch'ei dovesse aver a cuore, coll'energia della sua interpretazione, di rendere l'espressione di un combattimento spirituale estremamente doloroso, espressione che in questo passaggio dipende esclusivamente dal cantante; la cosa gli era resa possibile seguendo il mio consiglio, dopo il quale egli non doveva considerare che come un potente *crescendo* tutto quello che prende l'esclamazione decisiva: « *La mia salvezza non è che in Maria!* » Io gli dissi che questa parola « *Maria* » doveva soffiare con una forza tale, che in forza di essa, il miracolo subito operato dall'incanto sfatato del Venusberg, e dell'estasi nel valore natìo, apparisse prontamente e chiaramente come la realizzazione necessaria delle inevitabili esigenze di un'anima spinta all'estremo. Aggiunsi che, avendo preso, a questa esclamazione, la posa di un uomo trasportato dalle più sublimi estasi, egli doveva perseverare, volgendo al cielo uno sguardo esaltato, immobile, anzi senza nemmeno cambiare di posto, fino al momento il più ritardato in cui i cavalieri entrano in scena e lo apostrofano. Quanto al modo con cui doveva raggiungere questo effetto, che mi fu rifiutato come ineseguibile, appena pochi anni prima, da un cantante di gran fama, glielo avrei indicato io stesso direttamente alla prova, tenendomi in piedi presso di lui sul teatro durante questa scena. Là, io mi sarei messo completamente contro lui; là, seguendo passo passo la musica e l'assieme della scena svolgentesi, dalle campane del mandriano fino allo sfilare dei pellegrini, io gli avrei suggerito lo svolgersi degli interni sentimenti estatici, dalla completa e sublime incoscienza, fino al risveglio graduale della percezione esterna, prodotto sopratutto dal

rinascere dell'udito, mentre interdice ancora al suo sguardo, sciolto dalla stregoneria alla vista dell'azzurro del cielo, di riconoscere l'antico mondo terrestre e la patria, come s'egli avesse paura di rompere l'incanto; questo sguardo restando fisso e non cessando d'essere al cielo diretto, solo l'atteggiamento espressivo della fisionomia e, finalmente, un molle sussulto nell'attitudine impacciata del corpo, dovevano tradire l'interessamento che invadeva l'anima rigenerata, fino a che qualunque agitazione fosse scomparsa davanti alla soggezione divina, fino a che il peccatore fosse caduto con umiltà, esclamando infine: *O onnipotente! lode a te! Grandi sono le meraviglie della tua grazia!* Poi, mentre inginocchiato egli unisce timidamente la propria voce a quella dei pellegrini, il suo sguardo, la sua testa, il suo corpo intero si inchinano più profondamente, fino a che, soffocato dalle lagrime, in un nuovo e salutare deliquio, egli resta steso, colla faccia contro terra, inanimato.

È in questo senso, e a voce bassa, ch'io comunicai il mio pensiero a Schnorr, restando presso di lui durante tutta la prova. Alle indicazioni brevissime ch'io gli suggerivo, egli rispondeva da parte sua con uno sguardo pure discreto e furtivo; questo sguardo, illuminato da una profonda esaltazione, mi attestava nel modo il più meraviglioso, ch'egli comprendeva; per effetto reciproco, anzi, egli svegliava in me nuove ispirazioni circa il mio proprio lavoro, tanto che ebbi coscienza d'assistere ad un esempio certamente poco noto del fatto seguente: quanto una relazione affettuosa e immediata fra due artisti diversamente dotati può produrre un fecondo scambio di risultati, quando le loro facoltà si completino perfettamente.

Dopo questa prova, noi non dicemmo più una parola del *Tannhäuser*. Perfino dopo la rappresentazione, che ebbe luogo la sera seguente, fu gran cosa se appena ci sfuggì una parola su questo soggetto; da parte mia non gli feci nè complimenti, nè ringraziamenti: quella sera, grazie alla interpretazione meravigliosa, che non si potrebbe esprimere, del mio amico, io avevo gettato fino al fondo della mia propria creazione uno di quegli sguardi come fu ben raramente dato ad un artista, forse mai, di gettarne. Si è allora invasi da una sacra emozione, in faccia alla quale si deve osservare un religioso silenzio.

In questa unica interpretazione del *Tannhäuser*, che non fu giammai ripetuta, Schnorr aveva completamente realizzato le mie intenzioni artistiche le più intime; l'elemento demoniaco nel rapimento o il dolore non furono perduti di vista un solo istante; per la prima e unica volta, il passaggio di una decisiva importanza nel secondo finale: « Per ricondurre il peccatore alla salvezza.... ecc. », circa il quale avevo espresso sì sovente delle esigenze inutili, questo passaggio ostinatamente lasciato da banda da tutti i cantanti per la sua grande difficoltà, da tutti i *Capellmeister* a ragione del movimento obbligato degli istrumenti a corda, Schnorr lo rese coll'espressione fortemente emozionante, grazie alla quale l'eroe, da un oggetto d'orrore, diventa l'essere nel quale si concentra la pietà.

Per mezzo dell'ardore frenetico della sua contrizione durante la conclusione violentemente movimentata del secondo atto, e per mezzo del suo addio in risposta a quello di Elisabetta, la sua apparizione al terzo atto, cogli andamenti della demenza, rimanevano perfettamente preparati; da quest'anima di ghiaccio, l'emozione non sfuggiva in seguito che in un modo più impressionante, fino al momento in cui un nuovo accesso di follìa evocava una seconda volta la magica visione di Venere con una potenza demoniaca di un dispotismo quasi uguale a quello per mezzo del quale, al primo atto, l'invocazione a Maria aveva fatto riapparire miracolosamente il mondo della luce, il mondo della patria cristiana. In questa ultima esplosione di una frenetica disperazione, Schnorr era in verità spaventevole, ed io non credo che Kean e Ludwig Devrient, nella parte di Lear, abbiano potuto raggiungere maggiore potenza.

L'impressione nel pubblico, che ne risultò, fu per me molto istruttiva.

Più di un passaggio, come la scena quasi muta che segue la rottura dell'incanto del Venusberg, produsse, nel suo vero senso un effetto emozionante, e provocò esplosioni impetuose e unanimi del sentimento generale. Tuttavia, nell'assieme, osservai piuttosto della semplice sorpresa e dello stupore; le parti completamente nuove, specialmente, come il passaggio discusso, e, del resto, sempre soppresso del secondo *finale*, traviarono il pubblico dalle sue abitudini quasi fino al punto di sconcertarlo.

A questo proposito, dovetti ricevere a bruciapelo la lezione da un amico, del resto non senza merito intellettuale: egli mi fece capire come io non avessi, a dire il vero, nessun diritto di fare interpretare *Tannhäuser* secondo le mie vedute, dal momento che il pubblico, come pure i miei amici, accogliendo ovunque quest'opera con favore, avevano così chiaramente espresso che il modo più sentimentale, più insipido, fino ad allora seguito, di interpretare l'opera, per quanto insufficiente per me, era in fondo il migliore. L'obbiezione tirata dalla dabbenaggine di simili asserzioni era accolta con scrollamento di spalle di una cortese indulgenza tale che diventava impossibile mantenerla.

Così, a questo rammollimento, dirò anzi a questa corruzione completamente generale non solamente del gusto del pubblico, ma perfino del senso artistico di gente appartenente spesso alla nostra intima compagnia, noi avemmo, Schnorr ed io, ad opporre una comune resistenza; ciò avvenne con un semplice accordo di opinione su ciò che era il giusto e il vero, creando e agendo con tranquillità, senza altra dimostrazione che i nostri atti di artisti.

Questa dimostrazione si preparò, al principio del seguente aprile, col ritorno dell'artista che mi era profondamente amico, e colle prime prove generali per la rappresentazione del *Tristano.* Giammai il più inetto dei cantanti o dei musicisti si lasciò dare da me sì grande numero di insegnamenti, sui più futili dettagli, che codesto eroe del canto, il quale di colpo si elevava alla più alta padronanza; la più leggiera apparenza d'ostinazione nelle mie osservazioni, afferrandone egli il senso immediatamente, trovava in lui l'accoglienza la più festosa, al punto ch'io mi sarei creduto veramente sleale se, nella intenzione forse di non urtare la sua suscettibilità, avessi voluto risparmiargli la minima critica. La ragione di questa disposizione, bisogna dirlo, proveniva dall'avere il mio amico, colla sua iniziativa, già penetrato il senso ideale della mia opera e se l'era veramente assimilato; non il più sottile filo di questa trama spirituale, non la più discreta indicazione di rapporti i più nascosti gli sarebbero sfuggiti, nè sarebbero stati sentiti da lui col tatto il più squisito.

Per conseguenza non si trattava più di sottomettere all'esame il più rigoroso i mezzi tecnici d'espressione dell'artista dal punto di vista vocale, musicale e mimico, allo scopo di ottenere, attraverso lo svolgimento dell'opera, l'armonia fra le facoltà personali e caratteristiche dell'interprete e l'oggetto ideale della interpretazione. Coloro che assistettero a questi studi devono ricordarsi che non fu loro mai dato di conoscere alcunchè di simile in fatto di accordo fra artisti amici.

Soltanto a proposito del terzo atto del *Tristano* io non ho mai detto nulla a Schnorr (salvo la mia precedente spiegazione del solo passaggio ch'ei non aveva compreso). Dopo aver prestata l'attenzione la più profonda a' miei interpreti, tanto coll'occhio che coll'orecchio, mentre si provavano il primo e il secondo atto, involontariamente io mi stornavo completamente, una volta il terzo atto cominciato, dallo spettacolo dell'eroe ferito a morte, steso nel suo letto di dolore, per diventare assorto in me medesimo, immobile sul mio sedile, cogli occhi socchiusi. In questa prima prova al teatro, non volgendomi neanche una volta verso di lui, anche ai più vigorosi accenti, durante tutto lo svolgersi di questa scena, di una lunghezza straordinaria, anzi, non facendo io altro che agitarmi, Schnorr sembrò provare qualche interna perplessità alla durata insolita della mia indifferenza in apparenza completa; in effetto, allorchè io mi alzai vacillando dopo la *maledizione d'amore*, allorchè, curvo in un tenero abbraccio verso questo ammirabile amico, che persisteva a restare steso sul suo letto, io gli dissi a bassa voce che mi era impossibile di esprimere alcun giudizio sul mio ideale oramai da lui realizzato, allora l'oscuro suo sguardo brillò subitamente come la stella dell'amore.

Un singhiozzo appena percettibile.... e giammai più noi non pronunziammo sull'argomento di questo terzo atto, una seria parola. Tutt'al più io mi permisi, per dargli un segno del mio sentimento su ciò, qualche scherzo dicendo per esempio: una cosa del genere di questo terzo atto è facile a scriversi, ma essere obbligati a udirla cantare da Schnorr, ecco ciò che è penoso! Per di più io non potrei nemmeno guardarlo....

A dire il vero, ancora oggi, notando questi ricordi dopo tre anni, mi è impossibile esprimere il modo con cui

Schnorr mi secondò in questa parte di *Tristano*, e come, il terzo atto del mio dramma, egli arrivasse al punto culminante; ciò dipende senza dubbio da questa buona ragione ch'essa sfugge a qualunque parallelo. Eccomi molto imbarazzato non sapendo come ne potrei dare una idea semplicemente approssimativa; io sono persuaso che il solo mezzo di fissare per la ulteriore riflessione codesto prodigio tanto formidabilmente fuggitivo, l'arte dell'interpretazione per mezzo della musica e della mimica combinate, consiste nel raccomandare per l'avvenire, agli amici sinceramente portati per la mia persona e per l'opera mia, di prendere in mano, prima di tutto, la partitura di questo terzo atto. Essi non avrebbero per prima cosa che a scrutare l'orchestra più a fondo, e tener dietro, dal principio dell'atto fino alla morte di *Tristano*, i motivi musicali che senza tregua emergono, si svolvono, si maritano, si separano, poi di nuovo si confondono, ingrandiscono, s'uniscono, poi infine, entrano in lotta, si allacciano, si divorano quasi gli uni gli altri; essi avrebbero in seguito a notare che questi motivi, la espressiva caratteristica dei quali esigeva la più minuziosa armonizzazione, nel medesimo tempo che una orchestrazione del movimento il più indipendente, esprimono una vita passionale alternante fra il più estremo desiderio di voluttà e l'aspirazione alla morte la più decisa, in condizioni tali che non si avrebbe potuto fino ad ora abbozzare, con una simile abbondanza di entusiasmi; per conseguenza, in questo caso, non si poteva rendere palpabile questa vita che con delle combinazioni orchestrali tali, che appena dei compositori puramente sinfonici, hanno potuto vedersi, fino ai nostri giorni, nella necessità di metterli in giuoco con una tale ricchezza. Si dica ora che tutta codesta orchestra, nel suo rapporto coi monologi nei quali diffonde il cantante allungato laggiù nel suo giaciglio, non è svolta in modo differente, dal punto di vista dell'*opera* propriamente detta, dall'accompagnamento di ciò che si chiama un *solo* di canto, e se ne concluda quale fosse la portata dell'esecuzione di Schnorr, s'io mi permetto di invocare la testimonianza di qualunque ascoltatore sincero di queste rappresentazioni di Monaco, per affermare che dal primo all'ultimo tempo, tutta l'attenzione, tutto l'interesse, si concentravano esclusivamente sull'attore, sul cantante,

come fossero incatenati alla sua persona; che non si ebbe un solo istante di distrazione o di assenza per una semplice parola del testo; anzi l'orchestra scompariva completamente davanti al cantante, o piuttosto, per meglio dire, sembrava avviluppato alla sua stessa esecuzione. Del resto, a colui che ha studiato da vicino la partitura, avrei certamente detto tutto, per dipingergli la incomparabile grandezza della interpretazione del mio amico, facendogli osservare questo fatto, che dopo la prova generale, gli ascoltatori senza partito preso, promettevano già appunto a questo atto, l'effetto il più popolare, e gli predicevano un successo universale.

Assistendo a queste rappresentazioni del *Tristano* che ci fu dato di apprezzare, provai dapprima, circa la prodigiosa prova del mio amico, uno stupore rispettoso, che ingiganti fino a diventare un vero terrore. Finii per considerare come un delitto l'ammettere che Schnorr rinnovellerebbe l'avvenimento regolarmente, secondo l'uso del nostro repertorio d'opera; e alla quarta rappresentazione, dopo la *maledizione d'amore* di Tristano, mi sentii forzato a dichiarare risolutamente a quanti mi avvicinavano che questa rappresentazione di *Tristano* sarà l'ultima e che non ne avrei tollerate altre.

Certamente vi era qualche difficoltà a far nettamente comprendere il senso del mio sentimento su questo argomento. Lo scrupolo di sacrificare le forze fisiche del mio amico non era in questione, poichè l'esperienza che io avevo fatto riuscì a scansarlo completamente. A questo proposito, assai giuste ed evidenti furono le dichiarazioni del cantante assai esperimentato, Antonio Mitterwurzer, il quale, in qualità di confratello di Schnorr al teatro di Dresda, nello stesso tempo che gli era compagno nella parte di Kurwenal nella rappresentazione di *Tristano* a Monaco, prese l'interesse il più vivo e il più intelligente per l'interpretazione del mio amico, come pure alla sua fortuna; gridando altamente gli artisti di Dresda, suoi compagni, che Schnorr si era rovinata la voce nella parte di *Tristano*, egli oppose loro questa osservazione assai giudiziosa che, quando si era, come Schnorr, padrone della propria parte nel senso il più esteso, non c'era a temere ch'egli eccedesse mai nello sforzo fisico, visto che il modo di regolarne l'uso si trovava vittoriosamente implicato

nella padronanza spirituale del suo compito puro in tutto il suo assieme. In verità, tanto prima, come dopo le rappresentazioni, non si riscontrò il minimo indebolimento della voce in questo artista, neppure della stanchezza fisica; al contrario il pensiero di riuscire, prima delle rappresentazioni, l'aveva costantemente tenuto in forza; e successe che dopo ciascuna nuova accoglienza favorevole, egli si ritrovava subito nella disposizione la più serena, e più sicuro che mai. Furono appunto i risultati ottenuti da tali esperienze, e precisamente giudicati da Mitterwurzer con molta profondità, che, d'altra parte, ci determinarono appunto a prendere in molto seria considerazione la seguente idea: quale partito vi sarebbe a tirare da tale risultato per fondare un nuovo stile d'esecuzione drammatico-musicale corrispondente al vero spirito dell'arte tedesca. Ed ecco che il mio incontro con Schnorr, essendo riuscito a produrre in noi un'intima unione, apriva, nelle conseguenze della nostra azione combinata nell'avvenire, una prospettiva che prometteva un insperato successo.

Si comprenderà dunque facilmente che le nostre esperienze sull'organo vocale di Schnorr ci avessero chiaramente provato la inesauribile natura di un talento veramente geniale. Questo organo, pieno, flessibile e brillante, faceva precisamente su di noi questa impressione d'essere realmente inesauribile, quando egli doveva servire di immediato istrumento all'adempimento di un compito di cui aveva la completa padronanza dal punto di vista spirituale. Ciò che nessun maestro di canto del mondo non può insegnare, noi trovavamo, coll'unico esempio della esecuzione di difficoltà così importanti, che fosse possibile apprendere....

Ma in che dunque consistono codeste difficoltà per le quali appunto, i nostri cantanti non hanno ancora trovato il vero stile?... Esse si presentano a tutta prima, sotto la forma di un appello inusitato alla resistenza fisica della loro voce, e, quando il maestro di canto crede aiutare in ciò i cantanti (e dal suo punto di vista ha ragione) egli si crede obbligato di ricorrere a degli artificî puramente meccanici per rinforzare l'organo, nel senso di maturarne assolutamente le sue funzioni. In ciò, la voce è considerata puramente come un organo umano-animale, e certo, per punto di partenza della sua formazione, non

è assolutamente possibile procedere differentemente; se dunque, nel corso del suo ulteriore perfezionamento, l'anima musicale di questo organo deve infine essere sviluppata, non sono altro che gli esempi consacrati che, in questo caso, possano servire di regola all'impiego della voce, e tutto il resto, per conseguenza, dipende dalle difficoltà proposte in questi esempi. Ma fino ad ora l'arte del canto si è formata esclusivamente sul modello del canto italiano; non ve n'erano altri. D'altra parte, il canto italiano si ispirava completamente allo spirito della musica italiana; a questo canto corrisposero i castrati, all'epoca in cui questa musica era fiorente, lo spirito della quale seguiva l'unica direzione della soddisfazione sensuale coll'esclusione di qualunque passione dell'anima propriamente detta; parimenti, la voce dell'uomo giovane, la voce di tenore, non era quasi mai impiegata a quei tempi, oppure, come avvenne più tardi, essa fu sciupata, nel senso di un *falsetto* analogo alla voce di castrato. Ma ecco che la tendenza della musica moderna, dietro la condotta, confessata senza contestazione, del genio tedesco, rappresentato specialmente da Beethoven, si è elevata al livello della vera dignità artistica, prima di tutto da questo fatto che essa non ha solamente introdotto nel campo della sua incomparabile espressione l'elemento del piacere sensuale, ma anche l'energia spirituale della passione profonda. Come dunque deve comportarsi il cantante formato secondo l'antica tendenza, in rapporto alla difficoltà che presenta l'arte tedesca attuale? La voce essendo sviluppata seguendo un principio sensuale, materiale, non vi si può trovare altra cosa che delle pretese di rigore e di resistenza puramente fisiche; cui il compito essenziale del professore di canto attuale, sembra limitarsi a ciò sullo sviluppo della voce.

Si può facilmente imaginare quale errore sia il procedere così; poichè qualunque voce d'uomo esclusivamente sviluppata dal punto di vista della forza materiale, appena essa tenterà di risolvere le difficoltà della musica tedesca moderna, quali quelle proposte dalle mie opere drammatiche, soccomberà subito e si guasterà senza risultato, se il cantante non è perfettamente all'altezza dell'elemento *spirituale* del suo compito. Fu precisamente Schnorr che ci fornì l'esempio il più convincente in questo senso; e per ben mostrare distintamente di quale differenza pro-

fonda, radicale, si tratta, citerò l'esperienza che trassi da questo passaggio del *Tannhäuser*, sull'*adagio* del secondo *finale*: « *Per ricondurre il peccatore alla salvezza* ». Se la natura ha prodotto nella nostra epoca la meraviglia d'una bella voce d'uomo, questa è ben quella del tenore Tichatscheck: la sua forza e il suo splendore duravano oramai da quarant'anni. Coloro che, in questi ultimi tempi, hanno potuto udire questo tenore nell'interpretare, nel *Lohengrin*, il racconto del San Graal, colla semplicità la più nobilmente sonora e grandiosa, sono rimasti profondamente ammirati e commossi, come se loro fosse stato dato di assistere realmente ad un prodigio. Quanto a questo passaggio del *Tannhäuser*, qui a Dresda, già da molto tempo, fui obbligato a sopprimerlo dopo la prima rappresentazione, poichè Tichatscheck, allora in tutto lo splendore de' suoi mezzi vocali, non potè arrivare, conformemente alle disposizioni del suo talento drammatico, ad assimilarsi l'espressione di questo passaggio, che è quella di una *contrizione estatica*, e cadde al contrario, per qualche nota elevata, in un vero sfinimento fisico. Se dunque attesto che non solamente Schnorr rendeva questo passaggio colla più emozionante espressione, ma ancora ch'ei faceva intendere questo grido acuto di un violento dolore con una vera pienezza di suono e una perfetta beltà, io non ho certo la pretensione di deprezzare la voce di Tichatscheck a vantaggio di quella di Schnorr, come se quest'ultima avesse l'altra sorpassata in potenza naturale, solamente, rivendico, appunto per essa, di fronte ad un organo dotato dalla natura in modo poco comune, codesta qualità, da noi provata, di un organo inesauribile al servizio della facoltà di comprendere spirituale.

Colla conoscenza dell'importanza inapprezzabile di Schnorr per la mia propria creazione artistica, una nuova primavera di speranza entrò nella mia vita. Ecco che per pervenire ad una misura diretta, era trovato il modo, e questo doveva mettere l'opera mia in comunicazione col tempo presente e renderla feconda. Era un'occasione per insegnare e per apprendere; ciò che era stato universalmente disconosciuto, dileggiato, coperto di bava, era giunto il momento di trasformare in una innegabile realtà artistica. Fondare uno stile tedesco per l'esecuzione e la rappresentazione d'opere sortite dal genio tedesco, questo fu

la nostra parola d'ordine. Ed è appunto perchè io ho concepito questa confortante speranza d'un grande e costante successo, che mi dichiarai contro qualunque ripresa immediata di *Tristano*. Con queste rappresentazioni, come coll'opera medesima, un salto troppo violento, quasi disperato, era stato fatto nell'ignoto che bisognava prima conquistare; delle voragini, dei precipizi, erano spalancati nell'intervallo; bisognava cominciare per riempirli con cura, allo scopo di tracciare la via, a noi medesimi, artisti isolati, verso l'opposta sponda, verso queste cime dell'associazione indispensabile....

Schnorr doveva dunque essere dei nostri. La fondazione di una scuola reale di musica e d'arte drammatica fu risoluta. Da parte loro, le considerazioni imposte dalle difficoltà che troverebbe questo artista a liberarsi da' suoi impegni a Dresda ci specificavano il carattere particolare della posizione che noi avevamo a offrire da parte nostra al cantante per modo che una volta per tutte codesta posizione fosse degna di lui. Schnorr doveva completamente rinunziare al teatro, e, invece, era unicamente nell'occasione di rappresentazioni teatrali, speciali e straordinarie, e corrispondenti ad una sanzione del nostro scopo di studî, ch'egli avrebbe a collaborare all'insegnamento della nostra scuola. La liberazione dai legami noiosi del repertorio corrente d'opera, per questo artista animato dal più nobile ardore, veniva così espressamente indicata, e il mio sentimento comprendeva a meraviglia che cosa fosse per lui il languir in questo impiego. Per la mia propria vita, le tribolazioni le più insormontabili, le noie le più seccanti, le umiliazioni le più degradanti, non erano forse sortite da questo unico errore che mi rappresentava al mondo e all'assieme dei rapporti estetici compresi i sociali, per via della fatalità della esteriore configurazione della vita e dello stato delle cose, unicamente come un *compositore d'opera*, come un *direttore d'orchestra d'opera?* Se questo *qui pro quo* singolare mi condusse per fatalità ad una confusione costante de' miei rapporti col mondo, e specialmente della mia attitudine di fronte alle sue esigenze verso di me, certo bisognava valutare ad un prezzo non mediocre le sofferenze cui andava incontro il giovane artista dall'anima profonda, dal talento nobile e serio, nella sua posizione di *cantante d'opera* assogget-

tandosi ad un regolamento di teatro imaginato contro gli eroi delle quinte recalcitranti, sottomettendosi agli ordini di capi di servizio non molto educati.

Schnorr era nato poeta e musicista; come me egli passò da una educazione classica generale allo studio particolare della musica; ed è certo ch'egli sarebbe già arrivato di buon'ora alla via dove avrebbe seguito, intenzionalmente e di fatto, la mia propria direzione, se non si fosse prodotto nella sua gola questo sviluppo dell'apparecchio vocale, che, nella sua qualità di organo inesauribile, doveva servire a realizzare le mie vedute le più ideali, e che, per conseguenza, doveva associarlo direttamente alla mia carriera, seco portando un complemento alla tendenza propria della mia vita. In questa nuova situazione, la nostra moderna civiltà non offriva altri espedienti che quello di accettare scritture per teatro, di farsi *tenore*, presso a poco come Liszt, in un caso analogo, si è fatto *pianista*.

Ecco che finalmente la protezione di un principe di sentimenti elevati, e precisamente favorevole al mio ideale d'arte tedesca, permetteva di impiantare nella nostra civiltà il ramo, l'ingrandimento e lo sviluppo del quale avrebbero fecondato il suolo per delle esecuzioni artistiche veramente tedesche; e certo era tempo che fosse dato al coraggio oppresso del mio amico questo alleviamento. Poichè là si nascondeva il verme roditore, divorante la gaiezza di questo artista e le sue forze vitali. Acquistai di questo fatto una convinzione sempre più chiara, rilevando, non senza sorpresa, con quale passionata veemenza, quasi rabbiosa, ei resisteva alle inconvenienze che, appunto, saltano fuori costantemente nei loro rapporti di teatro, dove lo spirito limitato dei burocratici, si unisce alla mancanza di coscienza dei commedianti; a codeste inconvenienze le quali, del resto, non sono affatto sentite da coloro che ne sono l'oggetto. Egli se ne lagnava un giorno con me: « Mio Dio: in *Tristano*, non è la mia parte nè il mio canto che mi affaticano, ma la bile che io mi faccio nell'intervallo; restare coricato per terra, senza muovermi, dopo il grande riscaldamento della precedente agitazione, e la traspirazione che ne segue, nella grande scena all'ultimo atto, ecco ciò che è mortale per me; poichè io ebbi un bel fare, ma non potei ottenere che a questo momento il teatro fosse chiuso, in modo da impedire la terribile

corrente d'aria che passa su di me, fredda come ghiaccio, mentre io resto immobile, e mi intirizzisce in modo da farmi morire; durante questo tempo, quei signori, fra le quinte, sembra si abbandonino alla gioia del *cancan.* »
Siccome noi non riscontravamo in lui alcuna traccia di raffreddamento o meglio di raffreddore, egli ebbe l'aria triste e ci lasciò capire che tali colpi d'aria avrebbero avuto per lui conseguenze più gravi. La sua irritabilità, durante gli ultimi giorni del suo soggiorno a Monaco, prese una tinta sempre più triste. Per finire, egli apparve ancora nel personaggio di Eric, dell'*Olandese errante;* sostenne questa difficile parte episodica in modo da eccitare al più alto grado la nostra ammirazione, in modo anzi da darci realmente i brividi, per la veemenza stranamente sinistra ch'ei fece scoppiare come un fuoco nascosto e divorante, nelle sofferenze di questo giovane cacciatore del Nord, infelice nel suo amore; d'altronde egli non faceva con ciò che conformarsi al desiderio che io gli aveva espresso su questo soggetto. Quella sera, egli mi lasciò comprendere, solamente con brevi allusioni, qual profondo disaccordo lo separava dall'ambiente ove viveva. Sembrava che avesse concepito subitamente dei dubbi circa la realizzazione dei piani e dei progetti che facevano la nostra felicità; sembrava non poter comprendere come, di questa gente fredda che ci avvicinava, completamente indifferente, che ci spiava perfino con perfidia e con odio, doveva sortire, per la nostra opera, una prosperità seriamente intesa. Amaro fu il risentimento ch'egli provò a tutta prima alla sola notizia delle intimazioni categoriche che gli furono dirette da Dresda, per ritornarvi un giorno fissato onde riprendere il *Trovatore* o gli *Ugonotti.*

Io aveva finito per condividere questo sentimento di disaccordo, questa triste inquietudine; una bella sera, l'ultima del tempo in cui fummo riuniti, ce ne liberammo di bel nuovo. Il re aveva comandato, al teatro della *Risidence*, una audizione privata dove dovevano essere eseguiti alcuni pezzi staccati delle mie diverse opere. *Tannhäuser, Lohengrin, Tristano,* l'*Oro del Reno,* la *Valkiria, Siegfried,* e infine i *Maestri cantori,* avevano prestato ognuno un pezzo caratteristico, il tutto cantato e eseguito a grande orchestra sotto la mia personale direzione. Schnorr, che intese da me, per la prima volta, molte

cose nuove, cantò per parte sua, splendidamente e con stupefacente vigore, il *Canto d'amore di Siegmund*, i *Canti della fucina di Siegfried*, la parte di *Loge*, nel pezzo staccato dell'*Oro del Reno*, infine quello di *Walther de Stolzing*, nel frammento più considerabile tratto dai *Maestri Cantori:* egli si sentì come sottratto ai tormenti dell'esistenza, quando, dopo un abboccamento di una mezz'ora, al quale il re, unico ascoltatore della nostra esecuzione, l'aveva graziosamente invitato, tornò, e mi abbracciò impetuosamente. « Dio! come benedico questa sera! » gridò; « so bene ora ciò che fortifica la tua fede!... Oh! fra questo re divino e te, bisognerà pure che io arrivi a fare qualche cosa di bello! »....

..... Era ancora il caso di non continuare sul tono serio. Noi andammo ad un albergo per prendere il *thè* assieme; un calmo intendimento, una fede basata sull'amicizia, una solida speranza, si esprimevano nella nostra conversazione, la quale si svolse quasi tutta sul tono scherzevole. « Avanti! » dicevamo, « domani, ancora una volta, tornare alla laida finzione! In seguito, ben presto, esserne per sempre liberati! » La nostra certezza di un nuovo incontro assai vicino, era così profonda, che noi consideravamo quasi come superfluo, e anzi fuori di proposito, il farci degli addii in regola. Noi ci lasciammo in istrada come quando ci davamo la buona sera abituale; al domani mattina, il mio amico partiva tranquillamente per Dresda....

Circa otto giorni dopo questo addio al quale appena avevamo dato importanza, mi si telegrafò la morte di Schnorr. Egli aveva ancora cantato in una prova al teatro, e aveva fatto tacere i suoi compagni i quali si meravigliarono di trovargli ancora della voce. Un terribile reumatismo si era allora impossessato del suo ginocchio e lo aveva condotto in pochi dì ad una mortale malattia. I progetti che ci avevano occupato, la rappresentazione del *Siegfried*, le sue paure per la supposizione che si avrebbe potuto imputare la sua morte all'eccesso di forze pretese pel *Tristano*, avevano occupata l'anima sua luminosa, fino all'ultimo respiro.

Con Bülow, noi speravamo arrivare a Dresda in tempo per la sepoltura di questo amico che noi abbiamo avuto in comune: fu cosa vana; era stato necessario rendere alla terra il cadavere, qualche ora prima del tempo fis-

sato; noi arrivammo troppo tardi. Alla stessa ora, con un brillante sole di giugno, la città di Dresda, pavesata a mille colori, era tutta in festa, e la gente si recava al ricevimento di ospiti che facevano la loro entrata per assistere alla festa universale delle Società corali tedesche. Il cocchiere che ci conduceva, vivamente sollecitato da me perchè andasse al cimitero, mi diceva, cercando con mille sforzi di aprirsi un passaggio attraverso alla folla, che quasi 20000 cantanti erano arrivati alla riunione. « Sì » pensai, « e appunto il *cantante* non è più! »

Ci affrettammo a voltare le spalle a Dresda.

Un ricordo di Rossini.

Al principio dell'anno 1860, io davo a Parigi, sotto forma di concerto (e il programma fu ripetuto due volte), qualche frammento di opere mie, in gran parte pezzi puramente sinfonici. La maggior parte dei giornali quotidiani furono ostili a questo tentativo, e fecero chiasso: ben presto si diffuse anzi fra di loro un preteso frizzo di Rossini.

Il suo amico Mercadante avrebbe preso partito per la mia musica; in seguito a questo, a pranzo, Rossini l'avrebbe messo a posto, servendogli del pesce la sola salsa, accompagnata da questa osservazione: il condimento puro e semplice conviene a colui che non si dà pensiero del vero piatto, come della melodìa in musica.

Mi avevano raccontato diverse storielle poco rassicuranti sulle scabrose compiacenze di Rossini, per la società, assai mista, della quale il suo salone era ingombro ogni sera; non credetti per nulla dover tenere per falso questo aneddoto il quale, perfino e specialmente sui fogli tedeschi, faceva andare la gente in visibilio. In nessuna parte ne era fatta menzione senza che lo si accompagnasse con elogi sulla spiritosa malizia del maestro.

Rossini trovò tuttavia dover essere dignitoso per lui, avendo appresa la cosa, di scrivere ad un direttore di giornale per protestare con premura contro questa *mauvaise blague*, come ei diceva: egli assicurava che non si

credeva avere il diritto di esporre un giudizio sul mio conto, avendo solo inteso suonare dall'orchestra di una città di bagni tedesca, per caso, una marcia di mia composizione, la quale, del resto, gli aveva fatto grande piacere; egli aggiungeva ch'egli professava troppa stima per un artista che tentava d'ingrandire il campo dell'arte sua, per permettersi degli scherzi sul suo conto.

Per desiderio di Rossini, questa lettera fu pubblicata nel foglio in questione, ma le altre gazzette si guardarono bene dalla minima menzione.

Codesto modo di procedere di Rossini, mi decise a fargli annunciare una mia visita; ricevetti un'accoglienza improntata ad amicizia; seppi ancora dalla viva sua voce, qual dispiacere, quale pena questa invenzione aveva causato al maestro. Anzi, nel colloquio più svolto che seguì questo preambolo, io mi sforzai di spiegare a Rossini che questo tratto di spirito, anche quando io lo credeva veramente roba sua, non mi aveva ferito; che in effetto, in seguito a osservazioni e discussioni su certe espressioni isolate de' miei scritti estetici, espressioni alcune volte mal comprese, alcune volte snaturate con intenzione, io mi trovava, nè più nè meno, in situazione tale da diventare, anche per gente benevolente verso di me, soggetto di una confusione che non isperavo poter facilmente dissipare altrimenti che con eccellenti esecuzioni delle mie opere drammatico-musicali; che prima di riuscire ad ottenerle in qualche luogo, mi rassegnava al mio singolare destino, e non avevo alcun risentimento contro chi vi si trovava implicato senza sua colpa. Dalle mie spiegazioni, Rossini parve concludere con dispiacere ch'io non avevo ragione di avere, delle condizioni fatte ai musicisti in Germania, un ricordo soddisfacente; per contro, e come preambolo ad una breve esposizione della sua propria carriera d'artista, egli mi confidò questa opinione, che fino allora egli aveva tenuta per sè, che il suo vero destino avrebbe forse avuto il suo giusto compimento se fosse nato nel mio paese, se ivi si fosse svolto. « *J'avais de la facilité*, dichiarò, *et, peut-être, j'aurais pu arriver à quelque chose.* » (1)

Ma al suo tempo, continuò, l'Italia non era già più

(1) La frase è citata in francese nel testo.

il paese ove uno sforzo più serio, sopratutto e precisamente sul terreno della musica d'opera, avrebbe potuto essere provocato e sostenuto; là, qualunque aspirazione più elevata, è brutalmente soffocata, e non si è insegnato al popolo altra cosa che l'infingardaggine. Ed è così che si svolse la sua gioventù incosciente, è così ch'ei crebbe al servizio di codesta tendenza, obbligato di provvedere a sè stesso a destra e a manca, per avere soltanto di che sfamarsi; e quando, col tempo, egli pervenne a migliorare situazione, era troppo tardi; avrebbe dovuto fare un penosissimo sforzo, per una età avanzata. Spiriti più elevati dovevano dunque giudicarlo con indulgenza; non pretendeva figurare egli stesso nel numero degli eroi; ma la sola cosa che non potrebbe essergli indifferente sarebbe di non meritare abbastanza stima così da essere classificato fra scialbi dileggiatori di serie aspirazioni. Da ciò appunto la sua protesta.

Con queste parole, come pure per il suo fare gioviale, ma benevolo e serio, col quale s'era espresso, Rossini fece su di me l'impressione del primo uomo veramente grande e degno di menzione ch'io avessi fino allora incontrato nel mondo artistico.

Se io non lo rividi più dopo questa visita, ho tuttavia conservato di lui altri ricordi.

Io composi una prefazione ad una traduzione in prosa francese di parecchi de' miei poemi d'opera; vi dava una idea generale dei miei intendimenti sviluppati nei miei diversi scritti sull'arte, specialmente nei rapporti della musica colla poesia. Quando fu questione di giudicare la moderna musica italiana nell'opera, fui sopratutto guidato nei miei ragionamenti dalle confidenze e dichiarazioni così caratteristiche, e fondate sopra una esperienza del tutto personale, che mi fece Rossini nel colloquio citato più sopra. Fu appunto questa parte della mia argomentazione che, messa in evidenza, fu il pretesto di una profonda agitazione, alimentata fino al giorno d'oggi dalla stampa musicale di Parigi. Venni a sapere che il vecchio maestro era assediato senza tregua, nella sua propria casa, da rapporti e da rappresentazioni, circa i miei pretesi attacchi contro di lui; si vide poi, che a dispetto di manifesti desiderî, non fu possibile deciderlo a pronunziarsi contro di me. Si credette egli colpito dalle

calunnie che giornalmente gli comunicavano sul mio conto? Questo è quello che non fui mai capace di sapere chiaramente. Alcuni amici mi fecero pressione perchè andassi a trovare Rossini, per dargli spiegazioni esatte circa questa agitazione. Dichiarai di non volere fare nulla che potesse dar luogo a nuovi malintesi: che se Rossini, lasciato al suo proprio giudizio, non vedeva chiaro in tale affare, non io sarei stato, col mio giudizio, colui che avesse potuto aprirgli gli occhi.

Dopo la catastrofe che colpì il mio *Tannhäuser*, allorchè fu rappresentato a Parigi nella primavera del 1861, Liszt, arrivato a Parigi poco dopo, le relazioni del quale con Rossini erano frequenti e amichevoli, aggiunse alle istanze degli altri, le sue; facendo visita a questo vecchio, che, a dispetto di tutte le asserzioni ostili per la mia persona, era stato tuttavia fermo, con una amicizia, la costanza della quale non si era mai smentita, io avrei dissipato le ultime nubi che potevano ancora sussistere fra di noi. In tale momento io sentii che non era per nulla affatto a proposito il voler appianare, con dimostrazioni esteriori, difficoltà inerenti a cause più profonde, ed ebbi qualche ripugnanza a dar luogo, in questo caso, come nell'altro a false interpretazioni. Dopo la partenza di Liszt, Rossini mi mandò da Passy, per mezzo di un suo intimo, le partiture del mio amico che erano rimaste presso di lui, e mi fece dire in quell'occasione che me le avrebbe volentieri portate egli medesimo, se il cattivo stato della sua salute non lo avesse in quel momento incatenato in casa. Anche allora io persistetti nelle mie anteriori risoluzioni. Lasciai Parigi senza aver cercato di veder Rossini e determinai di sopportare i miei propri rimproveri circa la mia condotta, di un apprezzamento delicato, verso quest'uomo che io onoravo tanto sinceramente.

Più tardi, seppi per caso che un foglio musicale tedesco (*Signale für Musik*) aveva dato, alla stessa epoca, il resoconto di un'ultima visita che io avrei giudicato opportuno di fare a Rossini, dopo la caduta del mio *Tannhäuser*, nel senso di un tardivo *pater peccavi*. In questo momento si attribuiva al vecchio maestro una piccante risposta; alla mia assicurazione che io non avevo l'intenzione di rovesciare tutte le grandezze del passato, Rossini avrebbe risposto, parola per parola, con un sorriso!

« Si, caro signor Wagner, se è possibile per voi poterlo fare! »

Per vero dire, io non avevo grande possibilità di vedere smentito questo nuovo aneddoto da Rossini stesso; poichè, dopo esperienze fatte, si era curato che le storielle del medesimo genere, che circolavano sul suo conto, non arrivassero a sua conoscenza; tuttavia, non più di prima, io mi credetti in dovere di entrare in lizza in favore del diffamato, il quale, agli occhi miei, era evidentemente Rossini.

Ma ecco che dopo la recente morte del maestro, si manifestano, da ogni parte, tendenze a pubblicare su di lui degli schizzi biografici, e mi avveggo non poco che così facendo, si cede sopratutto al prurito di ottenere piccanti effetti, raccontando storielle di qualunque fonte, contro le quali il defunto non può più protestare; e non credo dunque ch'io possa meglio testimoniare, ora, il mio rispetto sincero per il morto maestro, che facendo parte della mia esperienza personale circa il grado di credito che meritano gli aneddoti che gli si prestano, e contribuendo al giusto valore storico di questi racconti.

Rossini che, da molto tempo, non apparteneva più che alla vita privata e che sembra esservisi confortato sotto ogni aspetto, colla spensierata indulgenza dello scettico gioviale, non può certo essere trasmesso alla storia sotto più falso aspetto, che segnalato come un eroe dell'arte, da un lato, e abbassato, da un altro, alla parte frivola di buontempone. Sarebbe parimenti un grosso errore cercare per Rossini un posto intermedio fra le due estremità, colla moda della critica attuale sedicente *imparziale*. Per contro, Rossini non sarà giudicato con giusta misura che allora quando si sarà tentato, in modo intelligente, una storia della civiltà del nostro secolo dal suo inizio fino ai nostri giorni; in questo lavoro, in luogo di cedere alla tendenza in voga, che attribuisce alla civiltà del nostro secolo il carattere completamente esclusivo di un progresso universalmente fiorente, si dovrebbe, infine, semplicemente non perdere di vista la reale decadenza di una civiltà precedente, delicata di spirito; se codesto carattere del nostro tempo fosse esattamente marcato, nessun dubbio che il vero posto dovuto a Rossini e che egli deve occupare, gli sarebbe assegnato colla medesima esattezza. E questo posto non sarebbe per nulla disprezzabile; in effetto,

nella medesima pıuporzione in cui Palestrina, Bach, Mozart, appartengono al loro tempo, Rossini appartiene al suo; se l'epoca nella quale vissero questi maestri fu una epoca di sforzi pieni di speranza, e, nella sua completa originalità, un'epoca di rinnovamento, forse sarà duopo giudicare l'epoca di Rossini dalle proprie frasi del maestro, codeste frasi di cui egli accordava il favore, a coloro che egli credeva seri e sinceri, ma che egli ritrattava, non appena si sentiva spiato da maligni amatori dello scherzo, e dai parassiti che lo circondavano. Allora, ma allora solamente, Rossini sarebbe apprezzato con giusto valore e giudicato secondo il proprio merito; ciò che mancava a questo merito nella perfetta nobiltà, non sarebbe positivamente messo sul suo conto, nè de' suoi talenti, nè della sua coscienza artistica, ma sarebbe imputato senza restrizione al suo pubblico e all'ambiente nel quale ei visse, due cause che, precisamente, gli resero difficile di elevarsi al di sopra del suo tempo, e con ciò di partecipare alla grandezza dei veri eroi dell'arte.

Fino a che uno storico autorevole non si trovi per questa impresa, non sarà inutile di prestare qualche attenzione ai documenti che contribuiscono a rettificare tante facezie, gettate oggi — fango come si trattasse di fiori — sull'aperta tomba del nostro maestro.

INDICE

BIBLIOTECA UNIVERSALE

168. *Lorenzino De Medici*. Aridosia. - Apologia.
169. *Walt Whitman*. Canti scelti.
170. *Gautier*. Jettatura.
171. *Mascheroni*. Invito a Lesbia Cidonia.
172. *Heiberg*. Novelle danesi.
173-174. *Lessing*. Del Laocoonte.
175. *Stern*. Bozzetti morali.
176. *Sestini*. Pia de' Tolomei.
177-178. *Gœthe*. Autobiografia.
179. *Caballero*. Novelle andaluse.
180. *Léo*. Il Comune di Malimpeggio. - Storia di un «Fatto diverso».
181. *Persio*. Satire.
182. *Carmen Sylva*. Novelle.
183. *Maineri*. Mamma ce n'è una [sola.
184. *Lane*. Novelle arabe.
185. *Sheridan*. La scuola della maldicenza.
186-187. *Lamartine*. Raffaello.
188-189. *Bruno*. Candelaio.
190. *Kleist*. L'orcio in frantumi. - La promessa di matrimonio in San Domingo.
191. *De Marchi*. Racconti.
192-193. I Nibelungi.
194. *Sonzogno*. Benvenuto Cellini.
195. *Sarmiento*. Facundo, o Civiltà e barbarie.
197. *De Maistre*. Viaggio intorno alla mia camera.
197. *Klopstock*. La battaglia di Arminio.
198. *Whitman*. Canti scelti.
199-200. *Balzac*. Gl'impiegati.
201. *Lenau*. Il canzoniere.
202. *Amador de los Rios*. Il palazzo incantato.
203. *Forgues*. Originali e begli spiriti dell'Inghilterra contemporanea.
204. *Nodier*. Racconti fantastici.
205. *Macaulay*. Saggi biografici.
206-207. *Gœthe*. Autobiografia (Parte seconda).
208. *Keller*. Romeo e Giulietta nel villaggio. - Specchio.
209. *Gonzales*. Il salvacondotto di Lucia.
210. *Janin*. Un fenomeno.
211. *Cavallotti*. Martirologio italiano.
212. *Carmen Sylva*. I racconti del Pelesch. [che
213. *Pindaro*. Odi, Katnee e Iambi.
214. *Tolstoi*. Katia. - Di che vivono gli uomini.
215. *Stendhal*. L'abbadessa di Castro. - La duchessa di Pagliano.
216-217. *Sesto Aurelio Properzio*. I quattro libri delle Elegie.
218. *Balzac*. La pace domestica. - L'elisir di lunga vita.
219. *Tegnér*. Frithiof.
220. *Orazio*. Gli Epodi e il Carme secolare.
221. *Hoffmann*. Il nano Zaccaria.
222. *Lenau*. Savonarola.
223. *Heyse*. Due prigionieri liberati [sioni oratorie.
224. *Quintiliano Fabio*. Istitu-
225. *Nodier*. Serafina. - Lucrezia e Giannetta.
226. *Heine*. Donne e fanciulle di Shakspeare.
227-228. *Michelet*. L'insetto.
229-230. *Baudelaire*. I fiori del
231. *Lenau*. Gli Albigesi. [male.
232. *Masson*. Le storielle di papà Boscaglia.
233. *Costanzo*. Un'anima.
234. *Lucio Anneo Seneca*. Dell'Ira.
235. *Stuart Mill*. La libertà.
236-237. *Orazio Flacco*. Satire.
238. *Nodier*. L'ultimo banchetto dei Girondini.
239-240. *Turghenieff*. Novelle mo-
241. *Moro*. L'Utopia. [scovite.
242. *Murger*. Le notti d'inverno
243. *Goldoni*. Componimenti minori.
244-245. *Hillern*. La Falconiera.
246. *Da Roterdamo*. Elogio della Pazzia. [epigrammi.
247. *Platen*. Odi, inni, egloghe,
248. *Kompert*. La Principessa.
249-250. *Hamerling*. Assuero in
251. *Fedro*. Le Favole. [Roma.
252. *Shelley*. Poemetti.
253. *Aurelio Antonino*. Il libro dei ricordi.
254. *Schlemihl*. La storia meravigliosa. [Chalis.
255. *Feydeau*. La Contessa di
256. *Runeberg*. Nadeschda.
257-258. *Conforti*. Pompei.
259. *Paroli*. Le X Giornate di Brescia del 1849.
260. *Hauff*. La Cantante.
261. *Hauff*. Otello.
262. *Kompert*. Il Sornione.
263. *Cattaneo*. Israeliti.
264. Novelle per la gioventù.
265. *Braga*. L'Ondina del lago.
266. *Euripide*. Alcesti.
267. *Cortellini*. Leggi delle XII Tavole. [bone.
268. *Sienchiewicz*. Abbozzi a car-
269. *Korolenko*. Il musicante cieco. [Turwest.
270. *Hawthorne*. Racconti del
271. *Nodier*. Inès di Las Palmas.
272. *Turghenieff*. Dinanzi alla ghigliottina.
273. *Kiu-Yeuen*. Li Sao.
274. *Tolstoi*. Le imitazioni.
275. *Sienchiewicz*. Sulla scia luminosa.
276. *Richter*. Autobiografia.
277. *Bergerac*. Viaggio comico nella luna.
278. *Bergerac*. Storia comica degli Stati e Imperi del Sole.
279. *Carmen Sylva*. Chi bussa?
280. *Sienchiewicz*. Seguiamolo!
281. *Bardazzi*. L'anima di Orvalotti.
282. *Turghenieff*. Primo amore.
283. *Poe*. Ligeia.
284. *Turold*. La Canzone d'Or-
285. *Poe*. Eureka. [lando.
286. *V. Hugo*. I Burgravi.
287. *Pecci*. Le Poesie Latine.
288. *Ibsen*. Quando noi morti ci destiamo.
289. *V. Hugo*. Ernani.
290. *Tolstoi*. Dal dubbio alla fede.
291. *Tibullo*. Le elegie.
292. *Bovio*. Saggio critico del Diritto Penale.
293. *Heyse*. Marienkind.
294. *Desmoulins*. Scritti.
295. *V. Hugo*. Ruy Blas.
296. *Gorki*. Vita errante.
297. *Ibsen*. Catilina.
298. *Savojano*. Le Filippiche.
299. *Tolstoi*. Usseri.
300. *Mameli*. Poesie.
301-302. *Meli*. Le Bucoliche.
303. *Gogol*. Novelle ukraine.
304. *Korolenko*. La foresta mormora.
305. *V. Hugo*. Il Re si diverte.
306. *Marlowe*. Faust.
307. *Korolenko*. Il dito del diavolo.
308. *Cicerone*. Lettere scelte.
309. Novelle per la gioventù.
310. *Michelet*. La Polonia Martire.
311. *La Rochefoucauld*. Massime e riflessioni morali.
312. *Romagnosi*. Saggi politici e filosofici.
313. Novelle per la gioventù.
314-315. *Markords*. Il giuramento.
316. Asht'Avakragitâ.
317. *Maupassant*. Versi.
318. *Björnson*. Leonarda.
319. *Polibio*. Storia Romana.
320. *Gorky*. Piccoli borghesi.
321. *De Nerval*. Aurelia.
322-323. *Manava*. *Dharma*. *Sastra*. Le leggi di Manu.
324. *Rapisardi*. Le poesie religiose.
325. *Gigli*. Il don Pilone.
326. *Petofi*. Canti scelti.
327. *Alfieri*. Della tirannide.
328. *Ibsen*. La commedia dell'amore.
329. *Castelar*. Vita di Lord Byron.
330. *Tolstoi*. Ai governanti, ai preti. [operai.
331. *Tolstoi*. Ai soldati, agli
332. *Tolstoi*. Agli uomini politici.
333. *Schopenauer*. Pensieri e frammenti.
334. *Schiller*. Guglielmo Tell.
335. *Alighieri*. Della Monarchia.
336. *Tolstoi*. Piaceri crudeli.
337. *Mirabeau*. Lettere d'amore a Sofia.
338. *Boezio*. Della consolazione della filosofia. [luzione.
339. *Pisacane*. Saggio sulla rivo-
340. *Sant'Agostino*. Le confessioni (Parte prima).
341. *Castelar*. Ricordi d'Italia.
342. *Sant'Agostino*. Le confessioni.
343. *Bruno*. Degli eroici furori (Parte prima).
344. *Musset*. Novelle.
345. *Mazzarino*. Epilogo dei dogmi politici.
346. *Cekow*. Le tre sorelle.
347. *Bruno*. Degli eroici furori (Parte seconda).
348. *Gorky*. L'annunziatore della
349. *Scribe*. Il Puff. [tempesta.
350. *Wagner*. Ricordi.
351. *Petersen*. Fuochi fatui.
352. *Sant'Agostino*. Le confes-
353. *Gautier*. Novelle. [sioni.

BIBLIOTECA UNIVERSALE

354. *Flaubert.* Tre racconti.
355. *Gautier.* Sulle Alpi.
356. *Krilow.* Favole scelte.
357. *Lamartin.* Le Confidenze.
358. *Hoffmann.* Racconti.
359. *Rousseau.* Dell'origine dell'ineguaglianza tra gli uo- [mini
360. *Ruskin.* Le fiabe.
361. *Aleardi.* Poesie.
362. *Lisia.* Orazioni.
363. *Cattaneo.* Della riforma penale. [pensieri.
364. *Da Vinci.* Frammenti e
365. *Cattaneo.* Saggi di filosofia civile. [Windermere.
366. *Wilde.* Il ventaglio di Lady
367. *Baccelli.* Prose e poesie scelte.
368. *Mirabeau.* Ultime lettere d'amore a Sofia.
369. *Moore.* Gli adoratori del fuoco. [meau
370. *Diderot.* Il nipote di Ra-
371. *Champfort.* Massime e pensieri.
372. *Marivaux.* Commedie.
373. *Marchesa di Sévigné.* Lettere scelte.
374. *Molière.* Commedie.
375. *Andersen e Petersen.* Album di schizzi senza gli schizzi.
376. *V. Hugo.* Lucrezia Borgia.
377. *Schopenhauer.* Saggio sul Libero Arbitrio.
378. *Coppée.* Rivali.
379. *Sand.* Novelle.
380. *Goncourt.* Il romanzo di una perduta.
381. Racconti del Vecchio Giappone.
382. *Murger.* La Bohème.
383. *Diderot.* Paradosso sull'attor comico.
384. *V. Hugo.* L'arte di esser
385. *Seneca.* Fedra. [nonno
386. *Musset.* Le notti - Rolla. - Namouna. [polo.
387. *V. Hugo.* Napoleone il pic-
388. *D'Annunzio.* Canto Novo.
389. *Tasso.* Rime amorose.
390. *Lessing.* Favole.
391. *Shakspeare.* I Sonetti.
392. *Ostrovsky.* L'Uragano.
393. *D'Annunzio.* Terra Vergine.
394. *Della Casa.* Galateo ovvero De' Costumi.
395. *Marziale.* Raccolta di Epigrammi.
396. *Platone.* Il Protagora.
397. *Shakspeare.* Giulietta e Romeo.
398. *Poliziano.* Le Poesie.
399. *Tarchetti.* Una nobile follia.
400. *Ovidio.* Dell'arte dell'amare.
401. *Deslys.* Le scarpine della Generentola.
402. *Everaerts.* I Baci.
403. *Sonzogno.* Crocetta.
404. *Champfort.* Caratteri ed aneddoti.
405. *Sterne.* Viaggio sentimentale.
406. *V. Hugo.* Lettere alla Fidanzata.
407. *Ovidio.* Le Tristezze.
408. *Molière.* L'Avaro.
409. *Piccolomini.* Storia di due amanti.
410. *Feuerbach.* Trenta lezioni sulla Essenza della relig.
411. *Longo Sofista.* Dafni e Cloe.
412. *Giacometti.* La morte civile. [liane
413. *Gœthe.* Roma. - Elegie ro-
414-415. *Foscolo.* Ultime lettere di Iacopo Ortis.
416-417. *Wilde.* Il ritratto di Dorian Gray.
418. *Shakespeare.* Il sogno di una notte d'estate.
419. *Montaigne.* Saggi sull'educazione.
420. *Leopardi.* Pensieri con aggiunti i detti memorabili.
421. *Browning.* Poemi e Poesie.
422. *Cornaro.* Trattato della vita
423. *Rousseau.* Discorsi. [sobria.
424. *Moreau.* Racconti a mia sorella. [del Corano
425. *Maometto.* Versetti scelti
426. *Coppée.* Enrichetta.
427. *Platone.* Apologia di Socrate. [ria romana
428. *Eutropio.* Compendio di sto-
429. *Grimm.* Fiabe.
430. *Keats.* Iperione, Isabella, Odi, Sonetti.
431. *Maupassant.* Boule de suif.
432. *Porta.* Poesie scelte. [Sole.
433. *Campanella.* La Città del
434. *Demostene.* Discorso per la corona.
435. *Renan.* Vita di Gesù. Vol. I.
436. — Vita di Gesù. Vol. II.
437. *Gautier.* Novelle.
438. *Eschilo.* Prometeo legato.
439. *Zola.* Racconti scelti.
440. *Mantegazza.* Un giorno a Madera.
441. *Mazzini.* Doveri dell'uomo.
442. *Béranger.* Canzoni.
443. *Tolstoi.* Le confessioni.
444. *Platone.* Il Fedone.
445. *Ibsen.* Poesie complete.
446-447. *Daudet.* Lettere del mio molino.
448. *Ibsen.* Hedda Gabler.
449. *Eliot.* Le tribolazioni del reverendo Amos Barton.
450. *Gogol.* Il revisore.
451. *Descartes.* Il discorso del metodo.
452. *France.* Storia comica.
453. *Zola.* L'assalto al molino, seguito da altre novelle.
454. *Mirbeau.* Farse e moralità.
455. *Dostoievsky.* I Precoci.
456. *Wilde.* De Profundis, seguito dalla ballata del Carcere di Reading.
457. *Hebbel.* Maria Maddalena.
458. *Platone.* L'Eutifrone. - Il Critone.
459. *D'Annunzio.* Giovanni Episcopo.
460. *Verlaine.* Saggezza. [scopo.
461. *Aubanel.* Le Vergini di Avignone.
462-463. *Gœthe.* Le affinità elettive. (Parte I e II).
464-465. *Stendhal.* Dell'amore.
466. *Maeterlink.* L'Intrusa. - I ciechi. - Interno.
467. *Richepin.* Le morti bizzarre.
468. *Dicenta.* Juan José.
469. *Heine.* Germania.
470. *Prati.* I canti del '48.
471. *Lamartine.* Poesie d'Italia.
472. *Andrieff.* Il riso rosso.
473. *D'Esparbès.* La leggenda dell'Aquila.
474. *King.* La religione di Mazzini.
475. *Balaguer.* Canti di guerra e d'amore.
476-477. *Paolo, detto Diacono.* Dei fatti de' Langobardi. Volume I e II.
478. *Swietochowski.* Elvia.
479. *Dall'Ongaro.* Stornelli e poesie patriottiche.
480. *Turghenieff.* Racconti russi.
481-482. *Gœthe.* La campagna di Francia. - L'assedio di Magonza. [na d'Arco.
483. *Michelet.* Storia di Giovan-
484. *Schuré.* La leggenda di Budda. [anello.
485. *Hebbel.* Gige e il suo
486-487. *Vallès.* L'Insorto.
488. *Ibsen.* Gli Spettri.
489. *Turian B.* I Miserabili.
490. *Lombardi.* Calatafimi.
491. *Lopez.* Il Viluppo. - L'altra strada.
492. *Sienkiewikz.* Bartek il Vincitore. - Il giudizio di Giove. - Un idillio nella foresta.
493. *Antona-Traversi.* Oh!... le dame e i gentiluomini. - Novelle sceneggiate.
494. *Maupassant.* La mano sinistra. - Novelle.
495. *Maintenon.* Lettere al confessore e agli amici.
496. *Andreief.* La Rivoluzione.
497. *Szieroszewski.* I Lebbrosi.
498. *Cervantes.* Il dialogo dei cani.
499. *Shaw.* Il discepolo del diavolo.
500. *Mérimée.* Colomba.
501. *Tolstoi.* Le novelle della morte.
502. *Maupassant.* Il Vagabondo.
503-504. *Frontino.* Gli stratagemmi.
505. *N. Gogol.* Novelle e Racconti.

Inviare Cartolina vaglia alla *Casa Editrice Sonzogno*, via Pasquirolo, 14, Milano